

自考汉语言本科专业课
中国古代文论选读（00814）
通关宝典（讲义）

中国古代文论选读（新疆）

ZHONGGUOGUDAIWENLUNXUANDU

目 录

第一部分	论语	3
第二部分	庄子	4
第三部分	毛诗序	5
第四部分	报任少卿书	6
第五部分	典论·论文	6
第六部分	文赋	8
第七部分	宋书·谢灵运传论	9
第八部分	文心雕龙·原道	10
第九部分	文心雕龙·神思	11
第十部分	文心雕龙·物色	12
第十一部分	文心雕龙·风骨	13
第十二部分	文心雕龙·时序	13
第十三部分	文心雕龙·知音	14
第十四部分	诗品序	15
第十五部分	诗格	16
第十六部分	诗式	17
第十七部分	答李翊书	18
第十八部分	与元九书	18
第十九部分	与李生论诗书	19
第二十部分	二十四诗品	20
第二十一部分	伊川击壤集序	21
第二十二部分	南行前集叙	21
第二十三部分	答谢民师推官书	21
第二十四部分	潜溪诗眼·论韵	22
第二十五部分	夏均父集序	23
第二十六部分	颐庵诗稿序	23
第二十七部分	沧浪诗话·诗辩	24
第二十八部分	诗集自序	25
第二十九部分	与郭价夫学士论诗书	25
第三十部分	童心说	26
第三十一部分	雪涛阁集序	26
第三十二部分	诗论	26
第三十三部分	季沧苇诗序	27
第三十四部分	读第五才子书法	28
第三十五部分	读第六才子书西厢记法	28
第三十六部分	闲情偶寄·词曲部	29
第三十七部分	姜斋诗话	30
第三十八部分	原诗	30
第三十九部分	复鲁絜非书	31
第四十部分	人间词话	31

第一部分 论语

知识点一 《论语》概述

（一）《论语》的作者

《论语》是一部语录体儒家经典著作，大约成书于战国初期。主要记录孔子及其若干弟子的言论和行为，由多人合撰而成。其作者为孔子的弟子和再传弟子。书名意为论纂之语言，概系当时辑纂者所加。

（二）《论语》的流传

《论语》由战国传到汉代，有《鲁论语》、《齐论语》、《古文论语》等不同的本子。

《鲁论》和《齐论》起初各有师传，至西汉末年，由安昌侯张禹将二者融合为一，名为《张侯论》。

《古文论语》是汉景帝时由鲁恭王刘余在孔子旧宅中发现的，但当时未得到流传。今本《论语》乃东汉郑玄综合《鲁论》、《齐论》和《古论》三种本子整理而成。

三国魏何晏取诸家注本撰《论语集解》，至宋代邢昺加以注疏。清阮元刻本《十三经注疏·论语注疏》便采用此本，流行极广。另外南宋朱熹《四书章句集注·论语集注》也影响极大。近代以来较重要的注本有刘宝楠的《论语正义》、程树德的《论语集释》、杨树达的《论语疏证》、杨伯峻的《论语译注》等。本文选录的是孔子有关诗歌和文学的论述。

知识点二 孔子的文论主张

（一）关于诗歌的社会作用，孔子提出了著名的“兴”、“观”、“群”、“怨”之说。

1、孔子指出诗歌具有感发志意、考察得失、协调关系、抒发怨情等多种功用。尤其是对“兴”的提倡，揭示了诗歌创作和审美活动中感发、联想的心理特征和艺术规律。

2、在孔子看来，诗歌和音乐对于培养造就仁人君子的道德人格具有重要作用。他要求“兴于诗”、“成于乐”，强调诗歌是修身的基础，而音乐则使理想的人格得以完成。

3、诗歌、音乐所具有的教化作用，使其在人的现实生活中占有十分重要的地位，安邦治国、从事外交活动都离不开诗、乐，因此孔子说“不学诗，无以言”，“人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立”。

（二）孔子主张美与善的统一、文与质的统一。

孔子认为歌颂舜的《韶》乐达到了“尽善”、“尽美”的境地，而歌颂周武王的《武》乐则是“尽美”而“未尽善”。可见他对于文艺作品的评判采取了审美评价与道德评价相统一的观点，体现了重视社会功利的美学观。

文与质的关系既涉及对人的评价，也涉及对文的评价。所谓“文质彬彬”，要求君子文雅的举止风度与质朴的内在品质表里一致。推及文章，则要求充实的思想内容与富有文采的艺术形式相统一。

（三）孔子论诗主张“中和”的观点。

孔子论诗主张“中和”的观点与他在哲学上提倡“中庸”思想是一致的。孔子对《诗经》的总体评价是“思无邪”，实则是提倡诗思的纯正。诗思之正首先是指情感的真诚，即具有至诚至善的情感态度和创作心态。从他对《关雎》“乐而不淫，哀而不伤”的评价中，可以看出他赞赏情感表现的适中合度，能够体现“中和”之美。

（四）孔子在《论语》中还对语言表达提出了“辞达”的要求。

对于“辞达”的含义历来有不同的理解。问题的关键在于“辞达”是仅仅达意还是达意与文采并重。其实孔子既强调辞在达意，又重视言辞的修饰和文采。《左传·襄公二十五年》载孔子云：“言之无文，行而不远。”《礼记·表记》又载孔子说：“情欲信，辞欲巧。”可见，孔子重意而并不轻文；反对“巧言令色”而并不否定言辞的精巧、华美。

知识点三 对孔子文论思想的评价（文论史意义）

孔子的诗论和文论虽然是只言片语，不成系统，却富有独创性，奠定了儒家文学理论的基础，无论在当时和后世，对我国文学理论的发展都产生了重大影响。

孔子的文学思想经汉代经学家们的进一步阐释发挥，逐步经典化和系统化，成为统治文坛的主流文学观念形态。例如后世基于孔子的“兴”、“观”、“群”、“怨”之说进而强调诗歌的美刺作用，从“思无邪”、“乐而不淫，哀而不伤”之说进而提倡“温柔敦厚”的诗教，从孔子以“文质彬彬”论人推及以文质统一论文，等等。

孔子所倡导的重社会实用、主中和、要求美善和文质相统一的儒家文学观，尽管其出发点主要着眼于文学与

社会人生的关系，而较少深入探讨文学的内在规律，但对于我们正确把握文学与社会现实、美与善、质与文、言辞与文采的关系仍具有重要的现实意义。

第二部分 庄子

知识点一 《庄子》概述

《庄子》又称《南华真经》，是继《老子》之后最重要的道家经典著作。

《史记·老庄申韩列传》称庄子“著书十余万言”，《汉书·艺文志》著录“《庄子》五十二篇”，但今本《庄子》只有33篇，不及七万字。从日本镰仓时代高山寺所藏《庄子》残抄本《天下》篇后的跋语来看，今本33篇《庄子》是晋代郭象根据52篇古本《庄子》删裁以后的修订本。

魏晋时代古本和诸全注本、选注本以及郭象的修订本并行于世，后来仅有郭注本得以流传。唐代成玄英在郭注的基础上作《南华真经注疏》，遂通行后世。其他较重要的版本有：近代郭庆藩《庄子集释》和王先谦《庄子集解》，今人陈鼓应《庄子今注今译》等。

关于《庄子》的作者，历来众说纷纭。今本《庄子》33篇中《内篇》7篇、《外篇》15篇、《杂篇》11篇。传统的观点一般认为《内篇》出于庄周，《外篇》和《杂篇》为其后学所作或属伪作。晚近的学者多把《庄子》看作庄子学派著述的汇集或先秦道家思想的融汇。从总体上看，《庄子》一书是庄周及其门人后学所作，主要内容出自庄周手笔，部分内容出自他人。

知识点二 庄子的文论思想

《庄子》一书集中地体现了以庄子为代表的道家美学观和文艺观，在一系列问题上表现出与儒家思想迥异的鲜明特色。

（一）崇尚自然之美

庄子崇尚自然之美，他提出“天地有大美而不言”。认为大自然存在着最高、最大之美，任何人工之美都无法与之相比。人只能推原天地、自然之美，把握美和万物的规律，而不能妄自造作。

自然之美体现为朴素之美，大而言之，是道的本真状态；小而言之，是万物的原生状态，未加雕琢的“纯朴”。

“美”的基础是“真”，所以他提倡“法天贵真”、“反朴归真”。这样，庄子便自然而然地把“美”与“真”统一了起来。

（二）把“道”作为最高的追求

庄子始终把“道”作为最高的追求，“道”表现为虚无体认就需要一种虚静的心理状态。只有摒除内在、外在的一切干扰因素，使人的心灵像镜子一样空明澄澈，才能对玄妙之“道”进行观照。而这种对“道”的体认本身就类似一种审美的观照。所以，虚静是从事审美和艺术创造的基本心理态度。

庄子是从这种独特的美学观出发，来概述其文学艺术观点的。他并不否定艺术。其实他所崇尚的是那种具有自然朴素之美的文学艺术，而否定人工雕琢或矫揉造作的东西，他在反对人为造作之物时难免出现过激之词。事实上，对自然朴素之美的提倡本身就是对艺术美的肯定，因为自然美与艺术美有着共同的规律，而自然美也是艺术创造所追求的一种境界。

（三）庄子在达到美的境界的具体途径问题上，强调必须具备虚静的心态、神志专一的态度和出神入化的技艺。

庄子主张“技”通于“道”，认为娴熟的技艺能够使人真正把握艺术的规律。《庄子》中所阐述的一系列有关技艺神化的寓言故事，都旨在昭示如何才能真正接近那微妙的自然规律和艺术规律。这对于美的创造和艺术创造具有极其重要的启发指导意义。

（四）庄子最早论述了言和意的关系，提出“意之所随者，不可以言传”和“得意而忘言”的说法。

所谓“意之所随者”是指“道”，那微妙的“道”是无法用语言来进行传达的，而只能进行直觉体认。“得意而忘言”则指出了意与言的轻重关系，强调意是根本的，言是达意的工具。

知识点三 对庄子文论思想的评价（历史意义）

以庄子为代表的道家文艺思想，是先秦时代除孔子为代表的儒家文艺思想之外最重要的文艺观点。庄子崇尚自然朴素之美、提倡虚静、主张技艺神化以及重意轻言的思想都对后世的文学艺术创作和批评理论产生了重要影响。庄子独特的思维方式与艺术思维颇为一致，庄学最富有艺术精神和艺术创造性，也最富有艺术生命力。它与当代美学和艺术思想包括西方现代主义、后现代主义艺术思想都有相通之处。

第三部分 毛诗序

知识点一 《毛诗序》概述

《毛诗序》大约撰成于西汉至东汉初年，出于汉代儒者经师之手，在流传过程中采纳诸说前后相承增益润饰而成。《毛诗序》是总论《诗经》的一篇序言。汉初，《毛诗》与齐、鲁、韩三家之《诗》并行天下。后来三家《诗》相继失传，《毛诗》独传于世。

《毛诗》之所以得以流传，固然与汉末经学大师郑玄为之作《笺》释义直接相关，但其《序》能够阐发《诗》之本义，所起的作用也是不可低估的。

《毛诗序》历来随《毛诗》一起刊行。最流行的本子是汉代毛公传、郑玄笺、唐代孔颖达疏《毛诗正义》，由宋人辑入《十三经注疏》。今有清代阮元校刻《十三经注疏》中华书局、上海古籍出版社影印本。

知识点二 三家诗

据班固《汉书·艺文志》记述，鲁《诗》有《训》，齐、韩之《诗》有《传》，或取《春秋》采杂说，咸非其本义，与不得已，鲁最为近之”。三家《诗》之《训》或《传》类似于《毛诗》的《序》，但其文却并不切合《诗》之本义。大约这正是三家《诗》最终萎顿的原因。

知识点三 《毛诗序》的体现出的诗论思想

（一）基于“诗言志”对诗歌的特征问题进行了重新阐释

《毛诗序》基于“诗言志”说，进而提出“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言”。传统的“诗言志”说，据闻一多考证，“志”有“记忆”、“记录”、“怀抱”三个意义。而怀抱即志向和抱负，显然“志”包括情感在内，但其情感意义并不明确。《毛诗序》将“情”与“志”并列，强调情感在内心萌动发为语言而形成诗歌。并指出诗歌用以“吟咏情性”，从而为由“言志”到“缘情”的过渡创造了条件。

但《毛诗序》一方面指出了诗歌可以表达情感，另一方面又特别强调对情感进行节制，要求“发乎情，止乎礼义”，使情感受到礼义的规范。显然这是对孔子“思无邪”思想的进一步引申和发挥。

（二）对诗歌的社会政治教化功用作了系统的发挥

1、《毛诗序》对诗歌的社会政治教化功用作了系统的发挥，指出其能够“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”，促进各种人际关系的和谐和社会风俗的改善。同时强调诗歌可以发挥“美”与“刺”的作用，“上以风化下，下以风刺上”，用以协调统治者与人民群众的上下关系。

2、对于“风刺”诗，又特别提出“主文而谏”，即配以和谐优美的曲调委婉含蓄地进行规劝。

一方面出于政治策略的考虑，既要达到劝戒的目的，又不要触怒统治者，“使言之者无罪，闻之者足以戒”。另一方面出于艺术上的考虑，要使诗歌具有含蓄蕴藉之美。后世进一步引申为“温柔敦厚”的“诗教”。

3、诗歌能够对社会发生作用，同时诗歌也能反映出社会的治、乱以及风俗的盛衰，“治世之音安以乐”、“乱世之音怨以怒”、“亡国之音哀以思”，治、乱表现于歌咏，哀、乐系之于民生。其实这也就是先秦时代的“观风”或孔子所说的“观”的作用。

（三）提出了“诗有六义”之说

所谓“六义”即风、赋、比、兴、雅、颂。“六义”说来源于《周礼·春官》的“六诗”说，《毛诗序》用以总结《诗经》的艺术经验，对诗歌的体裁和艺术手法进行综合归纳。并通过对比风、雅、颂的解释，赋予其新的含义，突出强调了各种诗歌体裁的政治教化意义和特征。

知识点四 《毛诗序》的文论史意义（评价）

《毛诗序》通过对《诗经》思想和艺术特征的全面阐发，使儒家以政治教化为中心的诗歌艺术理论系统化、经典化了。因而对后世的诗歌创作和批评理论产生了极其深远的影响。

第四部分 报任少卿书

知识点一 《报任少卿书》概述

司马迁的《报任少卿书》是他于武帝太始四年（公元前93年）写给友人益州刺史任安的一封长信。司马迁在这封信中将自己所蒙受的清白之冤和忍辱含垢之心曲，像滔滔江河一样倾泻了出来。这里节录的是他关于发愤著书的一段话：

盖西伯拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，《兵法》修列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》。《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为

司马迁在信中以史学家的宏博知识和历史的眼光，总结了春秋战国以来最有代表性的历史人物从事著述的经过和事例，指出那些流传不朽的著作如《周易》、《春秋》、《离骚》、《国语》、《兵法》、《吕览》、《诗经》等，大都是“贤圣发愤之所为作也”，像周文王、孔子、屈原、左丘明、吕不韦、韩非等人因为遭受挫折和不幸，“皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者”。

司马迁在写作《史记》“草创未就”之时而遭受“李陵之祸”，这种突然的事变和沉重的打击，使他面临着生死的抉择。他反思人生的价值，领悟到只有自强不息从事著述才能得到自我实现。这种生命价值的理性的升华成为他继续从事《史记》创作的动力，从而使他的人生放射出熠熠光辉。

知识点二 “发愤”著书说

早在先秦时代，人们对于著述与生命价值的关系及文学的“舒愤”问题就有过探讨。屈原直接表明了作辞是为了“发愤以抒情”。司马迁继承这种思想，把“发愤抒情”与“立言不朽”结合了起来，出于自己的切身体验，提出了“发愤”著书之说。

司马迁的“发愤”著书说揭示了我国古代社会一种普遍存在的文化心理现象：由于人们在现实中遭受痛苦或不幸，心垒郁积，因而激发起从事著述的雄心壮志和坚韧毅力，最终创作出不朽的作品。这种文学思想对后世产生了巨大影响。韩愈提出的“不平则鸣”说，欧阳修提出的诗“穷而后工”说，李贽提出的“不愤不作”说，都与其有着一定的渊源关系。

第五部分 典论·论文

知识点一 《典论·论文》概述

曹丕的《典论·论文》是曹魏时期的文学理论的代表，也是中国文学理论史上的第一篇文学理论专论。《论文》是《典论》中的一篇，曹丕做太子时所撰。这篇文章虽然不长，但却表达了全新的文学观念，标志着文学自觉时代的到来。

曹丕的《典论·论文》是先秦两汉作为政治、哲学附庸的文学理论，向相对独立的文学理论转化的一篇标志性文献。由此开始，魏晋南北朝文学理论由侧重于文学外部规律的研究，转向侧重于内部规律的探讨和总结；研究的倾向由政教中心论向审美中心论转移。

知识点二 《典论·论文》体现的文论思想

(一) 关于文学的作用和地位,提出文章乃“经国之大业,不朽之盛事”。

曹丕本着文以致用的思想,给予文学相当高的评价和肯定。他不像传统儒家那样单纯从政治功利性角度来看文学的作用和地位,并不特别强调美刺作用。他所称的“文章”是以诗赋为主的各类文体,他认为这种“文章”由于反映了作者深入思考社会人生之后所获得思想和情感,是作者人生实践的结晶,因而“文章”也就是作者自我价值体现的一种重要方式。

这一观念表明当时人对文学功能和地位的理解已摆脱了汉儒的狭隘观点,文学已经从哲学、政治、历史中独立出来。所以,鲁迅先生说:“用近代的文学眼光看来,曹丕的一个时代可说是文学的自觉时代。”(《魏晋风度及文章与药及酒之关系》)。

(二) 着力于作家研究,提出“文气”说。

其所谓“气”,主要指作家先天的禀赋。中国古代哲学中有元气论,认为宇宙万物皆由气而致。到汉代,人们将人的性格品质与气联系起来,认为不同的性格特点是由于其所禀受气的不同而决定的。汉末魏初的人物品评活动也广泛从“气”的角度来讨论人的才性。在此基础上,曹丕认为作家禀赋是文章风格特点形成的主要原因,并从气的角度去评论作家。

如说徐干“时有齐气”,是指徐干的作品具有舒缓的风格特点;评论孔融“体气高妙”,是说其文章由于具有深刻的思想内涵,因而形成他人文章所不可及的一种风范;称刘桢“有逸气,但未遒耳”,是指其作品具有自由奔放的风格,但失之于不够紧凑。另外,又说“应场和而不壮,刘桢壮而不密”,也都是从气的角度来探讨作家作品的风格特色。

曹丕的“文气”说揭示了作品风格与作家才性之间的关系,这对于风格研究和作家评论都具有重要意义,事实上,作家的个性确实与其作品风格特征有直接联系。所以,我们要深入研究和把握作品的艺术特色,就必须了解作家的性格特点。但是,我们也必须注意到,作品风格的形成不只是作家性格方面的因素,影响作品风格形成的因素是多方面的。而且,作家性格与天生的气质有关,但也决不是单纯由先天禀赋所决定,实际上,后天的教育、阅历等,往往对作家性格特点的形成作用更大。

(三) 对文学的体类进行了研究和区分

1、曹丕提出“夫文本同而末异”。所谓“本”,指思想感情,是就内容而言;所谓“末”,指作品的具体表现形式。不论哪一种文体,其目的都是表现人的思想感情,只是由于具体表现内容的差异,才产生了不同的表现形式,形成了不同的文体。曹丕一开始就从宏观上把握住了文体的本质及其分类的基础。

2、曹丕将文体分为四科八种,即:奏、议、书、论、铭、诔、诗、赋。却比较系统、清晰地反映了他在文体分类上的理论观点。

3、所谓“雅”、“理”、“实”、“丽”指的是文体特征和风格。曹丕认为,奏议等文体主要用于朝廷,其语言风格应当典雅;书论主要用于讨论思想领域的各种问题,因而要求说理性强;铭诔则记逝者之事迹,应追求实事求是,不能失实,徒事华辞;诗赋是表现人们在各种生活中的各种思想感情的文体,是能够令作者和读者感动的文学样式,因此应当追求艺术美。这表明魏晋人对文学特征的认识较之先秦两汉有了重大进展。

4、曹丕的文体分类思想对后来的文体研究产生了重要影响。从魏晋时桓范的《世要论》、陆机的《文赋》、挚虞的《文章流别论》、李充的《翰林论》,一直到南朝刘勰的《文心雕龙》,都对文体进行了不同程度的研究,其思想观点正是《典论·论文》中有关理论的进一步发展。

(四) 对文学批评的方法及态度进行了研究。

曹丕认为当时文学批评中存在两种错误,一是“贵远贱近,向声背实”,二是“暗于自见,谓己为贤”,“各以所长,相轻所短”。

基于这样的认识,曹丕在论及具体作家作品时,不仅充分肯定了当代作家的成就,而且,往往在指出其

优点的同时,也指出其缺点,并在与其他作家的比较中,说明他所擅长的文体。如对“建安七子”的评论就是如此。曹丕的这种思想和批评方法对后世文学批评产生了很好的影响。

第六部分 文赋

知识点二 《文赋》概述

《文赋》是中国文学理论史上第一篇系统探讨：文章写作的专论，它在曹丕《典论·论文》的基础上，对文学的内部规律进行了深入细致的研究，就文学创作的许多重要方面，发表了非常有

知识点二 《文赋》的文论思想

（一）文学创作的的基础为创作的冲动

陆机认为文学创作活动不是凭空发生的，它立足于一个基础，即创作的冲动。

1、产生创作冲动的三个方面的准备（满足的三个方面条件）

（1）“伫中区以玄览，颐情志于典坟”，即掌握前人创造的文化成果，丰富自己的学识，陶冶思想情操，具备良好的文学素养；

（2）“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”，即观察自然万物，触景生情，从而深入体察和思考社会人生；

（3）“心懔懔以怀霜，志眇眇而凌云”，即作者须有高远的人生追求。也就是说他认为学养、外物感发和高尚的人生追求是从事文学创作不可缺少的基础。

2、评价

这一观点不仅指出了文学与人生的关系，还说明了文学与自然环境的关系，较之前代文学理论而言，这无疑是一大进步。而且它对后来的物感说理论影响很大，如刘勰的《文心雕龙·物色》就是陆机物感说的重要发展。其不足之处是没有明确指出并强调社会生活对文学创作的重要作用。

（二）艺术构思

艺术构思是《文赋》探讨的重点问题。

1、艺术构思活动的三个步骤

（1）第一步是起始阶段，作家要“收视反听，耽思傍讯，精鹜八极，心游万仞”。即进入虚静玄览的境界，精神专一，深入思索。这显然受到老庄“虚静”说的影响，将道家体悟道的思想方法引入到文学创作理论之中。

（2）第二步，“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”。这是在深入思考的基础上，作家的思想感情与有关的具休事物紧紧结合在一起，涌现于作家的脑海，使作家“观古今于须臾，抚四海于一瞬”。

（3）第三步，“倾群言之沥液，漱六艺之芳润”。随着艺术构思的明晰，意象形成了，于是作家就要去寻找表达这种意象所需的语言，使“抱景者咸叩，怀响者毕弹”，“笼天地于形内，挫万物于笔端”。

2、评价

陆机关于艺术构思的理论，实际上表明他已经意识到艺术构思的过程是一个形象思维的过程，并且在文论史上第一次比较明确地揭示了文学艺术创作的这一规律与特点。后来刘勰《文心雕龙·神思》就是在此基础上的进一步发展。值得注意的是，在艺术构思方面，陆机一方面主张学习古代的经典作品，使辞、意有所本，但是另一方面，他又特别重视文学创作的独创性问题，主张“谢朝华于已披，启夕秀于未振”。这表明他已经注意到文学创作中继承与创新的关系问题，并认识到这对文学创作十分重要。

（三）文体风格。

陆机在曹丕四科八体的基础上，把文体分为十类，并具体概括了它们的风格特征。从陆机《文赋》的论述中，我们注意到他对文体及文体风格的看法主要有三个方面的特点：

（1）一是文体的区分比曹丕更加细致，对各类文体特征的认识更加清晰和完整。

（2）二是认识到文体风格的差异有两个方面的原因，一方面是由于其所表达内容的差异导致的，即“体有万殊，物无一量”，“其为物也多姿，其为体也与屡迁”；另一方面又与作家的个性、爱好有关，即“夸目者尚奢，惬心者贵当，言穷者无隘，论达者唯旷”。这个看法在文体风格研究上是一个突破性的进展。

（3）三是提出“诗缘情而绮靡”，这具有非常重要的文学理论意义和影响。首先，他指出诗歌的特征有二，即情感性和审美性。其次，陆机对诗歌特征的看法明显淡化了政治伦理道德规范性，不谈“止乎礼义”，这是对儒家诗学理论乃至文学观的一次重要突破，它对南朝文学思想乃至唐代诗学思想的影响都很深远。

（四）灵感问题。

在艺术构思过程中，陆机注意到灵感的存在和作用，他称之为“应感之会”。他认为文思的通塞取决于灵感的有无。有灵感时，“思风发于胸臆，言泉流于唇齿，无灵感时则“六情底滞，志往神留，兀若枯木，豁若涸流。”

但陆机觉得灵感的产生和消失十分难以把握，是不可捉摸的，“来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。”“虽兹物之在我，非余力之所戮。”

（五）《文赋》对作家写作中的立意谋篇、遣词造句等具体技巧也进行了详细的论述。

知识点三 《文赋》的文论史意义（历史评价）

（一）《文赋》产生于西晋，深受魏晋玄学思想的影响，其美学追求和文学创作的思想方法都明显反映出这一点。他不仅突破了儒家传统的文艺美学思想，强调玄览虚静的作用，同时还接受了老庄“言不尽意”说的影响，认为文章写作的微妙之处“是盖轮扁所不得言，故亦非华说之所能精”；创作过程中的“随手之变”，“良难以辞逮”。

（二）同时，陆机又不完全排斥儒家文学思想，在关于文学的功用方面他又继承了儒家文学思想，强调文学“济文武于将坠，宣风声于不泯”，在文质观上，他继承了孔子质文并重的思想。

（三）尤为值得注意的是，《文赋》集中反映了魏晋文学以表情和华美为特征的创作风尚，它是这一时期文学实践的总结，也是这一时期文学理论的代表。《文赋》对两晋南北朝创作理论影响非常重大，挚虞、李充的文体论，沈约等人的声律论，萧统等人的文学观都是陆机有关思想理论的进一步发展。

第七部分 宋书·谢灵运传论

知识点一 《宋书·谢灵运传论》概述

（一）沈约

沈约是齐梁时期文坛的领袖人物，其诗文甚为时人所推重，因之被称为“当世辞宗”（《梁书·王筠传》）。而他在文学理论上的贡献毫不逊色于其文学实践，《宋书·谢灵运传论》论赞，是他现存作品中比较集中地反映其文学思想的一篇。

（二）《宋书·谢灵运传论》

在这篇论赞中，沈约首先总结了刘宋以前的诗歌发展史，赞美了情文并茂的诗作，而批判了东晋的玄言诗，在此基础上，他特别提出了以汉字的自然音调的抑扬互节来形成诗之音乐美的声律论。

知识点二 我国诗文声律理论的发展

我国诗文声律理论的发展，经历了一个从不自觉到自觉的发展过程。从魏晋开始，汉语音韵学的研究就有了较大的发展，魏有李登作《声类》，以宫、商、角、徵、羽区别字音；孙炎有《尔雅音义》，以反切注音；晋有吕静仿李登《声类》作《集韵》。语言学研究的这些成果，为声律说的产生和发展提供了基础。

另外，在文学创作实践和理论上，曹操、曹植、陆机等人，也都开始注意到声韵的变化对艺术美的作用和意义。陆机《文赋》则更加明确地指出，文学创作要讲究“音声之迭代”。但是由于尚未发现四声，这一阶段还不能自觉地运用声韵规律去从事文学创作，而只能凭感觉去要求音韵流畅。

到了南朝时，随着音韵学研究的突破性发展，声律论终于上升到理论阶段，获得了重大的飞跃。刘宋初年，范晔即已提出“性别宫商，识清浊”的问题，有意识地从比较科学的角度去研究文学艺术的声律美。其后，齐周颙等人在印度梵文佛经翻译的基础上，发现了汉语中的四声，并同沈约、谢朓、王融等人将这一音韵学研究成果应用到文学创作上，创制了“永明体”。

知识点三 沈约的四声理论

(一) 关于四声的具体运用, 沈约著有《四声论》专门论述, 现已亡佚, 只能从《宋书·谢灵运传论》中了解其精神要领, 那就是: “欲使官羽相变, 低昂互节, 若前有浮声, 则后须切响。一简之内, 音韵尽殊; 两句之中, 轻重悉异。” 尽管当时并未提出平仄的概念, 但是这里所说的实际上是平仄交互使用, 由此形成高低抑扬交错的声韵之美的办法。这不仅是“永明体”创作的基本原则, 也是唐代格律诗格律要求的基本原则。

(二) 沈约等人开创的声律论, 使中国古典诗歌的创作进入一个新的发展阶段。从此, 人们开始自觉地运用声律理论指导有韵文学尤其是诗歌的创作, 按照“同声相应”、“异音相从”的原则去追求文学的音乐美, 让外在的声律与内在的情感节奏相协调, 创造了汉语言文学独有的美, 让中国古典诗歌达到一个新的、更高的艺术境界。

(三) 以沈约为代表的南朝文人在声律研究与运用中也存在误区。

1、首先, “四声 八病”说对诗歌格律的规定过于细密, 在此情况下, 作为一种手段它可能会对诗歌创作构成较多的束缚, 反而不利于创造诗歌艺术美的目的。因此, 后来钟嵘批评沈约等人的文学创作时说: “务为精密, 襞积细微, 专相陵架, 故使文多拘忌, 伤其真美。” 唐代诗学家皎然也有同感, 其《诗式》批评道: “沈休文酷裁八病, 碎用四声。”

2、其次, 沈约对其声律论的重要性强调过分, 在他看来, 声律已经成为衡量诗歌艺术的主要标准, 这显然把声律的作用估计过高。能够自觉地运用声律论指导诗歌创作, 这固然是高出前人之处, 但诗歌创作的成功不仅仅取决于声律, 对此必须有足够的认识。

第八部分 文心雕龙·原道

知识点一 《文心雕龙》

中国古代文学理论发展到南北朝时到达一个高潮, 最能全面体现并代表当时水平的论著是刘勰的《文心雕龙》。这部体大思精的巨著全面深刻地体现出了先秦至南朝齐宋时期的文学创作实践和文学思想, 具有很高的理论水平和价值。

鲁迅把《文心雕龙》和《诗学》看做是东西方古代文论史上最有价值、最有代表性的文学理论著作, 是后世文学理论发展的基础和榜样。

知识点二 《原道》

(一) 原道的内涵

《原道》是《文心雕龙》的第一篇, 它回答了所有文学理论研究中首先应该回答的问题, 即文学的本源。刘勰认为包括文学在内的“文”源于道。道为自然之道, 刘勰又称之为“神理”或“道心”, 它不是外在于客观事物的意志, 而是内在于客观事物的运动变化规律。这一思想源自道家。

(二) 《原道》的文论主张(刘勰对自然之道的应用和理解)

刘勰是在三个层面上理解和应用自然之道的。

1、第一层面, 本源论。

首先, 刘勰把文分为自然之文和人文之文。天地间的一切自然现象, 如山川草木云霞等, 为自然之文; 人类创造的文化现象则为人文之文, 如语言文字、礼乐典章制度、文学作品等。他认为所有文的产生、发展、变化皆由自然之道所决定。因此, 他指出, 人文的起源和发展是自然而然的。他说最早的古代文化酝酿于“太极”, 演而为易象, 即伏羲氏所画的八卦, 进而产生了语言文字, 出现了文章书籍和诗歌, 这些文化现象都是“天地之心”或“神理”演变自然形成的。其后文章逐步发展, 至商周而繁荣, 产生了《诗经》、《周易》等经典作品, 为万世之楷模。也就是说, 文章的产生是在道的演化过程中自然形成的; 文章的发展也依照道的自然法则, 自然发展, 因而道为文章之本源。

2、第二层面, “六经”与“道”的关系。

刘勰认为, “六经”是自然之道的一种表现形式, 源于自然之道。他说“爰自风姓, 暨于孔氏, 玄圣创典,

素王述训，莫不原道心以敷章，研神理而设教。”这样，刘勰便打通了儒道之间的界限，在道、圣、文之间建立起一种内在的逻辑联系，即“道沿圣以垂文，圣因文而明道”。

由此出发，刘勰提出了“征圣”、“宗经”的创作原则。他主张包括文学在内的文章写作，应以集中反映了圣人思想的“六经”为准则。这不仅仅因为圣人的伟大和“六经”的典范性，更主要还因为圣人和“六经”的思想理论是合乎自然之道的。所以，“征圣”、“宗经”也就是要求创作要遵循自然之道，以自然为准则。

3、第三层面，在文艺审美上，他把自然作为一个重要的文艺美学原则加以强调，并贯穿于其创作论之中。

首先，他指出文学的创作过程就是自然的过程。

其次，他主张文学艺术的美应以自然为准则。

刘勰认为人为的雕饰违背了自然法则，不能创造出真正意义上的艺术美，真正的文学艺术美应该是“自然会妙”。这一看法也是对齐梁时重雕饰之文风的一种反拨。

知识点三 《原道》的影响

清代著名文学评论家纪昀在评《原道》时指出：“齐梁文藻，日竞雕华，标自然以为宗，是彦和吃紧为人处。”自然论在后世逐渐发展成为古代文论中影响深远的一种传统思想和审美原则。对此，刘勰的《文心雕龙》尤其是其中的《原道》篇起了十分重要的作用。

第九部分 文心雕龙·神思

知识点一 神思的内涵

《神思》列于《文心雕龙》的创作论二十篇之首，也是创作总论。它着重研究艺术构思问题。艺术构思是文学创作过程中的主要环节，刘勰称之为“神思”。有关论述集中在《神思》、《物色》、《隐秀》等篇中。刘勰对此十分重视，他认为这是“驭文之首术，谋篇之大端。”

“神思”一词最早见于晋宋画论，宗炳《画山水序》云：“圣贤映于绝代，万趣融其神思。”这是说鉴赏山水画时的艺术想象。其后萧子显将《神思》引入文论，他说：“属文之道，事出神思，感召无象，变化不穷。”（《南齐书·文学传论》）在此基础上，刘勰对“神思”作了更为具体、深入的研究。

知识点二 《神思》的文论思想

（一）刘勰认为艺术构思的特点一是艺术想象可以超越时空的限制，即所谓“形在江海之上，心存魏阙之下”；二是作者的想象与客观物象紧密结合，即“神与物游”。

当神思展开时，作者不仅可以“思接千载”、“视通万里”，而且“登山则情满于山，观海则意溢于海”，想象中的自然事物无不融入作者的思想感情，从而成为对象化主体。在此基础上，刘勰又对文学创作中主、客体关系问题作了深入探讨。他说：“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应。”一方面强调艺术构思中主体的主导地位，认为应根据主体表达的需要来选取客体（或物象）。另一方面他又指出，作家所选择的客体应具有与主体表达所需的相应物理，只有物之貌与心之理相谐相融，互为表里，方能使主客体融为一体，构成形象生动的艺术形象。这样的论述，其水平是前人所未达到的。

（二）开展艺术构思的条件与方法。

关于艺术构思的条件，刘勰认为主要有“志气”和“辞令”两个方面，作家的思想感情深度与语言表达能力决定着艺术构思的水平。通过对前代作品的学习，提高自己的语言表达能力；通过对生活的观察，加深自己对生活的体验和感受。

就开展“神思”方法而言，刘勰指出，作家要使自己的文思活跃，就必须首先调节自己的心态，保持一种平和冷静，专心致志的状态，排除杂念的干扰。刘勰注意到，作家精彩的文思，每激发于外境的感召。因此，作家不可以在内心毫无感发之时，勉强求索，即所谓“含章司契，不必劳情。”

所有这些论述，比起陆机《文赋》中对文思通塞的神秘感与“未识夫开塞之所由”的无奈，可以说是前进了一大步。此外，本篇中对艺术构思中言与意的关系“思之缓”与“思之速”的不同表现，构思中容易出现的问题

及其救正方法，都作了细致而中肯的论述。

知识点三 《神思》的影响（价值、意义）

《神思》比较全面地阐述了艺术构思的问题，深入地揭示了艺术构思的本质特征。

在刘勰看来，这一创作过程中的关键环节是可以认识和把握的，同时，他也注意到“思表纤旨，文外曲致”的微妙，承认艺术构思中有一些细微关系和规律变化他无法说清楚，不过，他指出这并不意味着不可知，他说只要作家不断加强学习，提高学养和写作技能，就能“至精而后阐其妙，至变而后通其数”。

第十部分 文心雕龙·物色

知识点一 《物色篇》概述

《物色篇》是《文心雕龙》的重要篇章，在今本的《文心雕龙》中，它是第四十六篇，排在《时序》与《才略》之间。

《文心雕龙》各篇的排列在流传过程中发生舛乱现象：《物色篇》主要讲的是文学创作与自然景物的关系，其中包括自然景物对作家情兴的感召，以及作家在创作中对自然景物的表现。而这些都属于文学创作论的内容。如果按照《文心雕龙》全书的编排体例，似应排在前边。况且刘勰自己也在《文心雕龙·序志篇》中说过从《时序》到《程器》这几篇的编排次序：“崇替于《时序》，褒贬于《才略》，怛悵于《知音》，耿介于《程器》”，可见在原来的编次中，《时序》紧接着《才略》，中间并没有《物色》。所以，《物色》在今本中的编次，当是《文心雕龙》各篇的排列在流传过程中发生舛乱的结果。

知识点二 《物色篇》的文学主张（主要内容）

（一）刘勰首先论述了自然景物对人心的感召。

刘勰指出：“情”虽为文学活动之缘始，但作家的情感毕竟是客观外物的反映，此所谓“情以物迁，辞以情发”。作家的情感与外物密切相连，客观景物的变化，会引起作家情感的变化，“是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。”这种观点，虽然对人的情感与外物的联系看得过于机械，从而忽略了人在客观世界面前的主体性，但刘勰强调客观世界是文学创作的总根源，这一唯物主义倾向无疑是值得肯定的。尤其是，他在本篇中响亮地提出：“若乃山林皋壤，实文思之奥府”的著名论断，这在当时玄学与佛学的唯心主义的浓厚氛围中更显得十分难能可贵。

（二）论述了作家在写物时的主体与客体的关系

“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”，指出诗人之描写，既要准确地反映外物，又要寄托自己的主观情怀，诗人笔下的形象是主体与客体相互融合的产物，而这种形象又发生在诗人在观物时“目既往还，心亦吐纳”的主客相触、相生之际。它实际上揭示了艺术形象生成的主要机制，在中国文艺思想史上具有重要意义。后世如唐人张璪所谓“外师造化，中得心源”，王昌龄所谓“处心于境，视境于心”，司空图所谓“思与境偕”，一直到王夫之所谓“心中目中，与相融浹”，都是对刘勰此论的继承和发展。

（三）关于作家写物的具体方法，

十分推重《诗经》、《楚辞》中写物之“以少总多，情貌无遗”，批评司马相如等人的“丽淫而繁句”。

一方面，他主张作家体物要做到准确、中肯：“体物为妙，功在密附”，“巧言切状，如印之印泥”；

另一方面，他又主张描写要含蓄蕴藉，有不尽之韵味：“使味飘飘而轻举，情晔晔而更新”，而且还提出要善于创造性的继承前代文学遗产中的成功范例。所有这些，对于后世作家的创作都有着直接的指导作用。

第十一部分 文心雕龙·风骨

知识点一 风骨的含义

“风骨”一词在南朝运用很普遍，最早用于品评人物，如《宋书·武帝纪》说刘裕身長七尺六寸，风骨奇特。《世说新语》中《轻诋》云：“旧目韩康伯，将肘无风骨。”此处的“风骨”指人的风神和骨相。

画论引入了这一概念，南齐谢赫《古画品录》评曹不兴画云：“观其风骨，名岂虚成。”这里的风骨亦保留了“风神”和“骨相”的意思。

刘勰和钟嵘皆以“风骨”论诗文，这种用法甚至影响到北朝，《魏书·祖莹传》云：“祖莹尝语人云：“文章须自出机杼，成一家风骨，何能共人同生活也。”

知识点二 “风骨”的美学原则

（一）所谓“风”，是对作品抒情方面的要求

从正面说：“意气骏爽，则文风清焉”、“深乎风者，述情必显”；从反面讲：“思不环周，索寞乏气，则无风之验也”，这样看来，他所谓“风”，是指作品所抒发的情志鲜明、生动。

（二）刘勰所谓“骨”，是对作品布辞方面的要求

从正面说：“结言端直，则文骨成焉”、“炼于骨者，析辞必精”；从反面讲：“若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也”，据此看来，他所谓“骨”，指的是作品对文辞的布置严整、精炼而有条理。

（三）“风”和“骨”在文章中都会表现为一种力量

从正面说：“捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也”；从反面讲：“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力”，细研刘勰的论述，他所谓“风”的力量，是情志的感染力，而“骨”的力量则是语言的逻辑力量。刘勰说，作家的写作，必须“蔚彼风力，严此骨鲠”，做到“风清骨峻”，方可能成为上乘之作。

知识点三 “风骨论”对后世的影响

由于“风”出于“述情”的要求，而“骨”属于“铺辞”的基础，则可知前者偏于内容，后者偏于形式，因此，刘勰在本篇中，对“风”的论述也就尤为着力。他不但强调“风”是“化感之本源”，而且指出它是“志气之符契”，也就是说，作品的“风力”，是作家内在情感和气质在文中的必然体现。这些论述，对后世文论家的“养气说”产生了不小的影响。

刘勰认为风骨与创新有密切的联系，如果“骨采未圆，风辞未练”就盲目追求创新，那么其结果往往是达不到目的，以失败告终。因此，风骨的养成对于作家的创新来说是先决条件。为此，刘勰再次指出，只有加强对古代经典作品的学习和理解，由此提高思想水平和认识能力，掌握各种文体的体式及其变化发展情况，然后才能构思出新颖的文意，并以优美的文辞加以表达。“使文明以健，则风清骨峻，篇体光华。”

刘勰的风骨论，就其本质来看，是其文质观的一种延伸，但是从文艺美学的角度看，风骨论则建立了一种新的审美标准，推崇一种既有感染力，又有逻辑力量，既有情感内涵而又富有艺术美的文学。刘勰的这一文学审美理论，虽然与钟嵘相同，但更为成熟和完善，因而意义和影响也更大，更有理论价值。它不仅丰富了当时文坛的美学理论，而且对后来唐代文学理论和创作产生了非常重要的作用，盛唐诗歌的成就在一定程度上说，就是在这一审美理论引导下实现的。

第十二部分 文心雕龙·时序

知识点一 《时序》简述

《时序》是一篇文学发展史论。在这篇文章中，刘勰论述了从陶唐时至南朝齐的文学发展情况，比较具体、清晰地概括了历代文学的基本特征，并由此总结了文学发展的基本规律，指出文学随着时代的发展变化而发展变化，每一时代的文学无不打上该时代的烙印，具有时代特色，即所谓“时运交移，质文代变”，“文变染乎世情，

兴废系乎时序”。

知识点二 《时序篇》的主要内容

（一）文学的发展变化与社会政治密切相关

1、首先，他认为政治状况的好坏对文学的表现内容有直接的影响

如唐、虞至周初，“政阜民暇”，老百姓“心乐而声泰”，故颂美之歌盛传。但是其后政治衰败，则“幽、厉昏而《板》、《荡》怒，平王微而《黍离》哀”。刘勰将这种情况概括为“风动于上，而波震于下者”，并由此得出了“歌谣文理，与世推移”的规律性认识。

2、社会政治状况还对文学的风格特点产生决定性的影响

如建安时期，由于世积乱离，风衰俗怨，因而这个时期的文学作品“并志深而笔长，故梗概而多气”。关于这方面的问题，《毛诗序》也有相近的看法，但《毛诗序》是立足于政治，而刘勰则是立足于文学，二者角度不同，所以，前者对文学与政治关系的理解，只停留在一般意义上，而刘勰则深入地揭示了文学的发展规律。

（二）哲学思想对文学的发展变化有重要影响

刘勰认为思想领域的变化会引起文学创作的相应变化。如汉代中期，儒学兴盛，士人景从，其时文章著述于是“渐靡儒风”。再如东晋时，由于玄学盛行，于是“因谈余气，流成文体”，乃至“诗必柱下之旨归，赋乃漆园之义疏”。意识形态领域的各个方面是有着密切联系的，它们彼此互相影响。

这在哲学与文学的关系上十分典型，哲学思想是作家人生观、价值观和审美观的基础，它必然对作家的创作产生深刻的影响。

（三）统治者对文学的重视与否，对文学的发展具有重要作用。

刘勰说说汉初经济凋弊，统治者不重视文化建设，故文学创作萧条；汉武时，国家强盛，重视学术文化，文学创作因之繁荣，赋及史传文学等均得到很大发展，展现了一代文学的辉煌。再如曹氏父子倡导文学，于是形成了邺下文人集团，“俊才云蒸”，文学创作因此达到一个高潮。又如南朝宋、齐皇帝爱好和提倡文学，一时间文人才子辈出，文学创作呈现出一派繁荣的景象。

（四）文学本身的继承性，对文学的发展具有重要作用

刘勰说，以屈原为代表的楚辞创作，深受战国时期纵横家思想风格和散文写作特点的影响，即所谓“玮烨之奇意，出乎纵横之诡俗”。另外，他又指出，汉代的辞赋尽管经历了许多变化，但是“大抵所归，祖述楚辞，灵均余影，于是乎在”。

一般来说，每一代文学的发展总是在前一代文学的基础上发展的，这是文学发展的一条基本规律。能够认识到这一点，说明刘勰不仅明了文学发展的外部规律，也清楚其内部规律。

知识点三 《时序篇》的影响

关于文学与时代的关系，刘勰之前，《孟子》、《礼记·乐记》、《毛诗序》以及王充、葛洪、沈约等人皆有论述，发表了一些有价值的观点，但都比较零碎，不成体系，尤其是对文学发展的规律还缺乏深入、系统的认识。

刘勰的《时序》在此基础上，通过对唐、虞、夏、商、周、汉、魏、晋、宋、齐等十代文学发展情况的细致研究，深入地探讨了影响文学发展的诸多因素，形成了比较系统的文学发展史观，这是刘勰文学理论的又一重要贡献。

第十三部分 文心雕龙·知音

《知音》一篇，对文学的鉴赏与批评问题作了系统的探讨。

知识点一 《知音篇》的主要内容

（一）“音实难知”的原因

在本篇中，刘勰首先指出文学的鉴赏和批评是一件很艰难的工作”即所谓“音实难知”，究其原因，他认为主要是两个方面，其一是赏评者的方法和态度有问题；其二是文学作品本身比较复杂，难以把握。

1、赏评者的方法和态度有问题

刘勰认为赏评者往往容易犯三个错误：一是“贱同而思古”，也就是贵古贱今，崇拜古人而鄙薄当代。二是文人相轻，“崇己抑人”，对别人、对自己都不能作出公正客观的评价。三是“信伪迷真”，即批评者因为缺乏知识修养，盲目传说而迷失真相。

2、文学作品本身比较复杂，难以把握

刘勰指出，文学作品本身也有一个“文情难鉴”的问题，加上赏鉴者在审美上一般都有自己的偏好，故很难作出全面的把握和评价，从而使优秀的作品“知实难逢”。事实上，这些的确都是当时文学批评中普遍存在的问题。

（二）解决“音实难知”的方法

1、批评者首先应当加强自己本身的文学艺术修养，提高自己的鉴赏水平。

刘勰主张要大量的阅读文学作品，了解各种作品的特点和创作规律。只有这样，才能冲出自己狭隘的艺术趣味和主观成见，形成一种兼容、公允的立场。只有通过“博观”，评论者才能形成一种敏锐的艺术洞察力，面对作品，能透过文词而看到深旨，从而真正成为能够“见异”的“知音”，使“心之照理，譬如目之照形，目了则形无不分，心敏则理无不达”。

2、强调赏鉴者对于作品的深层艺术情味作细致而深入的体会

评论者在阅读文学作品时，必须首先做一个读者，他应抱着一种审美的态度，全身心地涵泳于作品的情韵之中，来接受它的艺术感染，从而亲身体验作品中的深层的美。只有这样，方称得上是真正的鉴赏。

（三）《知音》关于批评途径的论述

关于具体的批评途径，刘勰在本篇中提出了著名的“六观”说。

他认为，批评者要对作品进行全面的评价，必须从作品的体制、章句安排、对继承和革新关系的处理、在表现手法上的选择、对事典的运用以及在声韵上的讲究这六个方面进行详细的考察。

从现代的观点来看，刘勰的“六观”，几乎概括了文学作品有关艺术表现的各个层面，后世乃至今天对作品的艺术评论，尽管侧重点有所不同，但大体未逾出刘勰所提出的这些范围。

第十四部分 诗品序

知识点一 《诗品》

（一）《诗品》和《诗品序》

《诗品》共三卷，书中品评了由汉魏至齐梁一百二十二位五言诗作者及其作品，将其分为上、中、下三品。同时，对五言诗的发展源流做出了深入研究

《诗品序》为全书之总论，亦为钟嵘诗歌理论的精华所在。

（二）《诗品》的文论史意义

钟嵘的《诗品》是南朝梁代出现的又一部重要的文学理论著作，它在中国文学批评史中具有特殊意义。

首先，它是一部比较纯粹的诗学理论著作，是从纯文学的意义上研究文学的，与《文心雕龙》所持的杂文学视角有所不同。

其次，《诗品》摆脱了经学的束缚，使诗学理论研究从经学的附庸地位中独立出来。先秦儒家推崇和研究《诗经》，把它作为政治教化的工具；汉儒论说《诗经》，是稽古解经，把诗学研究当作经学的组成部分。而钟嵘的《诗品》则把诗歌作为一门艺术来加以研究，用以审美为中心的诗学思想取代了以政教为中心的经学思想，建立起一套新的诗学思想体系。

知识点二 《诗品序》中体现的诗歌理论

（一）钟嵘论述了诗歌的艺术本质。

钟嵘认为诗应该“吟咏情性”，所谓“情性”，当然不仅仅指情感，还应包括诗人的才性。但在诗歌里，才性的最终落脚点或者说最终形态仍是情感，所以“吟咏情性”也就是抒情。

在此基础上，钟嵘进一步探讨了诗人情感的来源。他指出，自然景物的变化以及社会人生的荣辱得失、悲欢离合，皆会令诗人心情激荡。钟嵘兼顾自然与社会两面，尤其把社会人生体验作为诗人情感之生成的重要基础。因为人作为社会性主体，其人生体验对情感是起决定性作用的，自然物只不过是外部诱因而已。

更值得注意的是，从本篇中钟嵘所列举的作为诗思之缘起的各种社会人生体验来看，他所特别强调的，是诸如“楚臣去境，汉妾辞宫，骨横朔野，魂逐飞蓬，负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽”等等使人悲愤惨痛的不幸遭际。与此相联系，钟嵘在《诗品》中对一些诗歌进行评论时，也就特别推崇那些哀怨之作，如评曹植诗“情兼雅怨”；古诗“多哀怨”；李陵诗“文多凄怆，怨者之流”；班婕妤诗“怨深文绮”，而且将这些诗全部列为上品。这种倾向，与司马迁发愤著书的观点息息相通。它一方面与钟嵘自身仕途的坎坷有关，另一方面也因为魏晋以来的士人的价值追求由求善走向贵真，因而对文学的要求也就冲破了传统的政教目的论，而更多的倾向于全面真实的表现风雨人生，以及诗人情感上的不平与抗争。

（二）提出了“滋味说”

钟嵘认为：“五言居文词之要，是众作之有滋味者也”，他认为真正优秀的作品，应该使人“味之者无极，闻之者动心”，并指出玄言诗的最大失败，即在于它“理过其辞，淡乎寡味”。

所谓“味”，是从审美的角度对诗歌的艺术感染力的概括，钟嵘第一次把它作为衡量诗歌的主要美学标准提出来，使之成为后世诗人作诗时自觉追求的境界，这在中国诗学史上是具有划时代意义的。

（三）诗歌创作应提倡“自然英旨”

钟嵘对于六朝时过分追求用典、违背抒情规律的“竞须新事”的现象，进行了痛切的批评。他认为自然的诗歌，应通过心目相取的“直寻”方式来获得。他也批评了当时片面追求声律，致使“文多拘忌，伤其真美”的不良风气。

后来严羽反对以才学为诗，而主张诗有别才、别趣，王夫之强调创作应“即景会心”，以至近代王国维所推崇的“不隔”等等，都可以说是对钟嵘自然论的继承和发展。

第十五部分 诗格

知识点一 诗有三格

“诗有三格”条提出的是关于用“思”的理论。

这里的“思”，不仅仅是指一般的创作构思，更重要的是指构思过程中的强烈的创作动力甚至是灵感。他认为创作动力有三个来源：

“生思”，倾注了诗人大量的“精思”与力智，从而在构思过程中出现了灵感突发的状态；

“感思”，即从前人的篇籍中获得的启发；

“取思”则是从外界自然风景中获取心灵的兴会。

三者之中，王昌龄最看重的是“生思”，认为这是诗人努力苦思后的结果，意象契合。在“思”的过程中，他较注重“放安神思”，即不要一味苦求，而是要“张之于意”，要使自己身心情意与物象妥帖蕴合。

知识点二 诗有三境

“诗有三境”条，是就诗的表现内容来谈构思的意象或境界的。

“境”本为佛语，指人的心智、感官所能游履想象的境界。借到文艺中到唐代始为多见，王昌龄便是用得较早的一位。

“诗有三境”与“诗有三格”相对应，分别为“物境”、“情境”与“意境”。

“物境”即描写自然景色，追求的是酷似真景，要求诗人要“处身于境”，熟悉现实景物如“莹然掌中”。

“情境”则是表现人的感情，喜怒哀乐，既感之于心，又现于表情，因而要求“张于意而处于身”，即要设身处地的体会，才能得到共鸣，才能“深得其情”。

“意境”，则是“思之于心”的结果，就是说用人的理智来思索衡量各种意绪，以求得其真谛。所以我们必须明白，王昌龄之“意境”不同于后来情景相生之“意境”，他所强调的是诗人的理智作用。

现在反过来看其三境，与三种“思”的方法恰恰相应：取思得物境，感思得情境，而生思得意境。三境是诗歌表现的对象，三格是获得诗境的途径。

知识点三 对王昌龄“诗格”的评价

从南朝末到唐初，论诗者大都注重对偶、声律等诗歌的形式技巧方面，而王昌龄的诗论上承陆机、刘勰，重新强调诗歌创作过程中的构思立意的问题，令人一振。他强调构思中意的作用，也给后世以启迪，为“意境”说的发展与成熟作出了自己的贡献。

但是也应看到，王昌龄也只是看到了诗人的知、情、意在构思中的作用与区别，这与后世的“意境”说还有很大的距离，不可任意拔高。

第十六部分 诗式

知识点一 《诗式》概述

综观《诗式》全书，皎然既提出了论诗宗旨，又分五格品评了具体作品。其目的在于标明作诗的法则，“使无天机者坐致天机”。精华部分，便在于第一卷的总论所提出的一系列风格、意境、艺术标准等理论。

皎然认为“诗道之极”便在于“但见情性，不睹文字”，在于诗人做到“真于情性，尚于作用，不顾词采，而风流自然”。由此可见，皎然是重视自然为诗的，这直接影响了后世司空图的“不着一字，尽得风流”和严羽的“羚羊挂角，无迹可求”。表面上看来，皎然是不要诗人的修饰与苦思，其实相反，《诗式》的本意正是强调诗人主体的作用的。

知识点二 《诗式》的诗歌理论

（一）提出了“取境”的问题。

“境”，即后来的意境。他曾说，“诗情缘境发”又说“缘境不尽日情”，将诗歌意境的基本因素情与境有机结合起来了，情因境而发，情蕴境内；缘境不尽，诗情在言外。由此出发，他对“比兴”作出了自己的解释：“取象曰比，取义曰兴，义即象下之意”，其言“比兴”其实就是言意境，是意境在创作方法上的具体体现。这是意境的最早说法之一。

“取”，取的境如何，直接决定了诗歌的风格：“取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。取就是要“精思”、“神王”，诗人要积极发挥自己的主体作用。诗人的作用，就是要从此三方面作文章，即要注意到“四不”、“四深”、“二要”、“二废”、“四离”、“六迷”、“六至”，将对立的因素都蕴含无迹，才能由险而易，平中见奇，达到诗歌极致。“神王”是“苦思”的结果，所谓“意静神王”，便是意求静，神却旺，由精神状态的高昂而激发，才能“佳句纵横”。这对苏轼“学文须难”的思想是有一定影响的。

（二）关于艺术风格的问题

风格是内容与形式的统一，皎然在重诗歌内容的同时，更强调形式的作用。

皎然主张“韵合情高，未损文格”，“用律不滞，由深于声对”，认为“作者措意，虽有声律，不妨作用”。诗之七德中，“识理”、“质干”，谈的是内容，“体裁”说的是形式，而“高古”、“典丽”、“风流”、“精神”则是形式作用下诗歌风格的体现。

皎然的“辩体有一十九字”更是对风格的具体分类，“括文章德体风味”，其中贞、忠、节、志、德、诚、悲、怨、意，侧重于思想情感方面，高、逸、气、情、思、闲、达、力、静、远，侧重于艺术表达方面。总而观之，便会发现，这一十九字中，更体现了皎然重形式特征的倾向。

皎然重视形式，更体现在他对艺术技巧方面的重视。“诗有六迷”、“六至”、“七德”是从风格的高度提出的运用技巧的指导思想，“诗有四不”、“四深”、“二要”则是从创作过程中提出的要求；而“诗有二废”、“四离”则是从具体的创作方法上着眼的，甚至谈到了如何对语言的驾驭，“三不同语势”则更是从借鉴前人角度上，嘲讽了诗人的“三同”，尤其对“偷语”、“偷意”毫不留情，对“偷势”认为是“才巧意精，若无朕迹”。

第十七部分 答李翱书

知识点一 《答李翱书》简介

韩愈思想深受孟子的影响，《答李翱书》所谈道德学问修养与创作的关系问题，可以看作是对孟子“养吾浩然之气”思想在文论领域里的运用与发挥。

知识点二 《答李翱书》的文论主张

（一）在德与文的关系上，德是根本，习文治学都要以立行立德为前提。

认为只有存“圣人之志”，“行之乎仁义之途”，做“仁义之人”，“其言”才能“蔼如也”。学习创作必须首先在道德修养上下功夫。“气盛”方能“言宜”。

（二）在修德习文的方法上，道德文章都重“养气”。

于德，“无望其速成，无诱于势利”，养根加膏，方能“至于古之立言者”，才能“浩乎其沛然矣。”

于文，首先要立根正，“游之于诗书之源”，专注痴迷于观三代两汉之书，辨出古书正伪，昭然白黑。其次，要有自己的主见，“无诱于势利”，不要怕世人的偏见与非议，以世人的笑誉为忧喜。

（三）在具体方式上，“惟陈言之务去”

所谓“陈言”，既包括一些陈旧的言辞，也指束缚“言之长短”与“声之高下”的骈体文风，要有闳肆的语言，又有自由奔腾的气势。

知识点三 对韩愈文论的评价

韩愈强调道德修养与文学创作的联系，是正确的。但是，我们也应该看到，他过分夸大了道德修养在文学创作中的地位和作用，认为“气盛”自然“言宜”，是不妥的。再者，他还过分强调了儒家正统，“非三代两汉之书不敢观”，“游之于诗书之源”，这些都反映了他思想偏狭的一面。

第十八部分 与元九书

《与元九书》“粗论歌诗大端，并自述为文之意”，是白居易为新乐府运动提出的纲领，较集中地反映了他的诗歌主张。

知识点一 白居易的诗论主张

（一）提出了“文章合为时而著，歌诗合为事而作”的现实主义创作原则。

诗人的诗歌创作，必须基于现实，有所针对。“为时而著”，指从当前的时代出发，针对现实中存在的问题进行创作；“为事而作”，即创作要“因事而发”，“因事立题”，“即事名篇”，不务虚谈，做到“篇篇无空文”。

（二）在“为时”、“为事”的基础上，强调了歌诗的“补察时政”，“泄导人情”，“救济人病”的现实作用。

在白居易看来诗歌创作具有极强的现实意义。他“常痛诗道崩坏，忽忽愤发”，晋宋以还，“六义”不振，

原因在于“谄成之风动，救失之道缺”。对此，他针锋相对地提倡“惟歌生民病”，“救济人病，裨补时阙”的讽谕诗风，强调“意激而言质”。要求诗人如实地对现实进行揭露和批判。

(三)为达到“补察时政”、“救济人病”的目的，提倡“六义”、“美刺”的优良传统，提出了“美刺比兴”的诗论准。

白居易将“六义”、“风雅比兴”都看作“不遇者，各系其志，发而为文”的诗作总体特征，并将“美刺比兴”看作上承《诗经》传统的讽谕诗的精神实质。“美刺”本是创作态度，“比兴”本是手法，二者结合，在白居易这里，便成了诗歌创作要反映现实，要有所寄托，从而具有讽谕意义，即“篇篇无空文，句句必尽规”，这样才能起到“救济人病，裨补时阙”的作用。

(四)提出了自己的诗歌定义——“圣人感人心而天下和平。感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义。诗者，根情，苗言，华声，实义。”

这里的“情”，实质上是民情，人情，即由民生疾苦所引发的真情；

“言”与“声”，则是指其在《新乐府序》中“质而径”、“直而言”、“见之者易谕”的言辞和“可以播于乐章歌曲”的协律之声；

“义”则是指“六义”，即“美刺比兴”的内容。

所以，其“根情、苗言、华声、实义”的定义，就是要求诗人植根于现实生活，体验民生疾苦，运用质朴易晓、音韵谐和通畅的语言，通过“美刺比兴”的“六义”手法，真实地表现贫苦人民的真情实感，以“补察时政”，“泄导人情”。

知识点二 对白居易诗歌理论的评价

白居易的诗论，以批判现实，裨补时弊的“美刺比兴”论丰富和发展了儒家的尚用文学思想，突破了“温柔敦厚”的诗教原则，具有新的理论内容和积极的现实意义。

但是，也应该看到其狭隘的文学功用观，妨碍了他对文学的认识。

第十九部分 与李生论诗书

知识点一 韵味说

《与李生论诗书》是司空图诗论的代表作。在这篇文章中，他明确地提出了“韵味”说。

(一) 韵味说提出的背景

相比于盛唐时期的深厚浑灏，中晚唐诗风渐趋于偏狭，大多数诗人都一味地追求一种风格，虽显示出了自己独特的风调，但也渐露出末路的光景来。司空图的这则书信便是针对此而发的，他认为这些诗人仅是“止于酸”“止于咸”而已，不辨诗的真谛。

司空图认为“辨于味，而后可以言诗矣”，就是说，要知其咸酸之外的醇美之处，而不仅仅局限于某一单一偏狭的风格。在此基础上，他提出了“韵味”说。

(二) “韵味说”的含义

“韵”是指语言方面。在语言方面，司空图要求有“韵外之致”，即做到“近而不浮，远而不尽”，就是说诗歌创作要比它的语言本身有着更为生动、深远的东西，应该努力以经营锤炼诗歌的艺术性语言，使之共同呈现出一种启示性、隐喻性的姿态，给读者留下联想、想象与回味的余地。

“味”，则是继承和发展的钟嵘的“滋味”说，认为论诗就要知晓“味外之旨”。所谓的“味外之旨”，不仅要求诗歌语句精美，而且要求在语言文字之外还要有更为耐人回味思考的东西。这就是说不要停留在语言锤炼的表面，而是要寄余味于语言之外，刻画出鲜明可感的形象，寄寓着深厚蕴藉的情意，使读者把玩不已，回味无穷。

知识点二 象外之象与景外之景

这前一个“象”和“景”，是实写的易于感知的具体有形的形象，后一个“象”和“景”则是由前一个“象”和“景”暗示出来的无形的“象”和“景”，需要借助读者的想象和联想才能把握得到。

“象外之象”、“景外之景”其实便是创造一个虚实相生的艺术空间。如何能达到这一境界，他在《与王驾评诗书》中提出了“长于思与境偕，乃诗家之所尚”的理论主张。即“思与境偕”，要求在诗歌创作中，要使创作主体的情性、思想、感兴与客观的境遇、景物和谐一致，做到情景交融，主客统一，以产生“味外之旨”的艺术效果。

注意：我们还是应该看到，司空图的理论主要是对盛唐山水诗派的理论概括，体现出了一种孤寂出世、悠闲自在的倾向，并未真正接触到实际的社会生活，这从他的引诗中也可以看出。同时还应注意，司空图的韵味说虽然接触到了艺术创作的形象思维问题，由于其存在着脱离生活的倾向，并没有真正论述清楚，没能深入探讨，这与《二十四诗品》一样，存在着神秘主义倾向。

第二十部分 二十四诗品

知识点一 《二十四诗品》的产生背景

唐代是我国诗歌创作的黄金时代。这个时期的诗，一方面超越了汉魏时古朴的“咏志”，另一方面也摆脱了六朝诗单调的“体物”，而致力于审美意境的创造，从而使诗歌这一艺术形式趋于真正的成熟。

盛唐诸大家，正如璀璨的群星，他们以各自的不同的艺术个性，向人们展示了多种多样的诗歌意境，极大地拓展了诗歌的审美领域。中唐以后，名家辈出，诗歌的意境风格更加多样化。到了晚唐，人们也就面临着如何对各种各样的诗歌意境风格进行总结的问题，于是，司空图的《诗品》便应运而生。

知识点二 司空图《二十四诗品》与钟嵘的《二十四诗品》的差别

钟嵘的“品”是“品第”的“品”，作者立下一个标准，根据这个标准，将不同的诗按照上、中、下的等级进行排队，通过对诗的品级的定位来表达自己的倾向。

司空图的“品”，是“品格”的“品”，其意在于向读者展示诗的众多品格，而作者在众多的品格中并无轩轻，他立足于诗风的多样化，将诗歌的意境分为二十四种类型，对每一种意境都给予由衷的赞扬和生动的评述。

知识点三 《二十四诗品》的主要内容

我国古人对艺术作品风格的评述，很少西方那种与艺术本身脱节的抽象思辨，而总是倾向于直接诉诸人的感性，司空图的《二十四诗品》在这方面极为典型：它通过一组组活生生的意象群，引导读者步入每一种风格的诗境之中，使之亲切地获取相应的审美感受。

在描述各种意境风格的同时，《二十四诗品》也涉及到不少有关诗歌创作和欣赏的法则和规律。如“素处以默，妙机其微”说明诗人在感兴、构思之际保持虚静的重要；“真予不夺，强得易贫”，指出诗人要忠实于自己的兴会与感受，力戒勉强；“浅深聚散，万取一收”，总结了诗歌艺术概括的道理；“遇之非深，即之愈稀。脱有形似，握手已违”，指出诗之本体情味只可以体验去冥契而不可以理智去索求。所有这些论述，都是深得诗歌艺术精髓的卓见。

第二十一部分 伊川击壤集序

知识点一 邵雍的诗论主张

(一) 邵雍的诗歌主张是反对抒写情感的。

片面的引申《毛诗序》“情动于中而形于言”的观点，将诗歌的表现内容完全限定在“志”的范围内。在先秦和汉儒那里，“志”是与情相联系的，“诗言志”其实包含记事、抒情、议论三个方面的内容。而邵雍之“志”乃是“性”。“性”在道学家看来就是人与生俱来的“义理之性”，是先验地存在于人心之中的“天理”。这“性”是排斥接物之“情”的。在邵雍看来，表现为喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲的情，是受累于物的，因而也是“伤性害命”的，甚至“溺人也甚于水”的。因此，他主张不为物所动，对“生死荣辱”与“风花雪月”，都“未入于胸中”，这样才不会为情所累，做到“两不相伤”。

他认为，作诗写性，要做到内容上“不沿爱恶，不立固必”，完全放弃自我，形式上“不限声律”，不受束缚，动机上“不希名誉”，这样，才能排除一切“物累”，达到“人和心尽见，天与意相连”的理学境界。

(二) 提出了“以物观物”的论点

他所谓的“以物观物”，就是从先验地存在于人心中的物理出发来观物，简单地说，就是“以理观物”。在邵氏看来，一己之情是有所偏私的，以我观物，难免为情所累；以物观物，站在理的立场上，才能做到公而澄明，不为己情所累，范围天地，牢笼万物。

知识点二 对邵雍的诗论主张的评价

诗歌的灵魂就是情感，像邵雍这样把情感剔除掉，用“以物观物”的方法写出来的“诗”，当然也就必然味同嚼蜡，成为“语录讲义之押韵者”了。

邵雍的理论，代表了宋代道学家从根本上否定诗歌，企图以理学取代诗的倾向。联系到黑格尔之文艺与美将让位于宗教与哲学的理论，他的说法倒是颇值得玩味的

第二十二部分 南行前集叙

知识点一 《南行前集叙》表现出的文论观点——自然为文

苏轼的这篇序文，集中地表现了他文学创作力主自然抒发的观点。

苏轼认为作家的创作，起于主体与客体的适然相触“凡耳目之所接者，杂然有触于中。”而受客体感发的主体，即会产生一种不可遏止的创作冲动，于是“有所不能自己而作”。苏轼指出，只有这种“不能不为”的作品，才可能“工”。正如山川之云雾，草木之华实，它们是“充满勃郁而见于外”，也就是说，是山川与草木的充实生命力的由内向外的自然发露，而不是从外部勉强文饰的结果。

苏轼反对作家在未受感发、心中还没有诗情跃动之前，只抱着空洞的写作意图——“作文之意”去勉强为文，认为这样绝不能写出好的作品。

注意：苏轼文学创作力主自然抒发的观点，他直接继承了他父亲苏洵所谓“风水相遭，自然成文”的观点。

第二十三部分 答谢民师推官书

知识点一 《答谢民师推官书》的主旨思想

在《答谢民师推官书》中，苏轼结合自己一贯的自然为文的主张，对孔子的“辞达而已矣”作了发挥性的解释，并对一些粗陋的见解进行了有力的批驳。孔子的“辞达”原意是要文辞能够达意就够了，不必过求文采。但

苏轼的“辞达”说，则是强调文章要充分表达作者的思想和客观事物的意义，是“意称物”和“言逮意”两个层次的统一。

知识点二 苏轼的“辞达”说

苏轼的“辞达”说，则是强调文章要充分表达作者的思想和客观事物的意义，是“意称物”和“言逮意”两个层次的统一。

首先，他要求作者对所刻画描写的事物有充分的认识和理解，做到“了然于心”，即“胸有成竹”的“意称物”的层次。他认为这一层次是根本，文学创作就应该建立在对客观事物的深切体悟与深入把握，即“求物之妙”上。离开这一基础，只能持有“浅易之说”。据此，苏轼尖锐地批评了扬雄好为“艰深之辞”的恶劣倾向，而赞扬了屈原、贾谊的“有为而作”的创作精神。其实这是针对现实中“多空文而少实用”的“儒者之病”说的。

其次，他要求作者有高超的艺术表现能力，要做到“了然于口与手”，即“言逮意”。他认为这要比“了然于心”更难以达到，它不但不排斥文采，而且是“文不可胜用。”然而更为可贵的是，他将这两个层次统一起来，提出“文理自然”的创作原则：“如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止。”于内容于形式都趋于圆熟的自然表现，这就是“辞达”的最高境界。

第二十四部分 潜溪诗眼·论韵

知识点一 《潜溪诗眼》

《潜溪诗眼》是北宋范温撰写的一部诗话著作，由于原书久佚，其整体内容已不可见。从今存佚文来看，其论诗宗旨大致追随江西诗派，倡言句法、来处、布置等。如谓“句法一字为工”，欲于“炼字”中求诗“眼”。但又提倡“学者要先以识为主，如禅家所谓正法眼者”，开严羽诗论之先河。

知识点二 范温对“韵”的论述

（一）“韵”作为美学范畴的发展

“韵”这一美学范畴，魏晋时代主要用以论人。

六朝逐渐用以论画、论文。如谢赫《古画品录》倡“绘画六法”，首标“气韵生动”；又以“神韵”评画。梁萧子显《南齐书·文学传论》论艺术构思，强调“气韵天成”。

唐代司空图倡“韵味”说，追求“韵外之致”、“味外之旨”。

宋人尚韵，常以“韵”论书画及诗歌。如黄庭坚谓“凡书画当观韵”。

范温这篇论韵的文章，涉及诗歌、音乐、书法、绘画，说明“韵”这一美学范畴在宋代已深入各艺术领域。

（二）范温对“韵”的论述

1、范温首先辨析“韵”的含义，提出了“有余意之谓韵”的命题。进而指出文章之足以为“韵”者，“必也备众善而自韬晦，行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味”。也就是说，文章之韵的根本特征在于：一是具有美的含蕴，二是平淡简约，三是意味深远。

2、范温之论韵，完全以苏轼评渊明“质而实绮，癯而实腴”之说为立足地，以陶渊明诗为有韵之样板。他以此观点评论历代诗文，指出先秦、两汉诗文或“自然有韵”，或“韵自胜”，魏晋六朝诗人曹植、刘桢、沈约、谢朓等因“尽发其美，无复余蕴，皆难以韵与之”，唯陶渊明“体兼众妙，不露锋芒”、“质而实绮，癯而实腴”，是为有韵。

3、范温又以韵论书法，认为以韵胜者晋有王羲之、王献之，唐有杨凝式，宋有苏轼、黄庭坚。而黄氏书法“气骨法度皆有可议，惟偏得《兰亭》之韵”。范温进而“以禅喻书”，指出“韵”得之于学，而学之所得如“禅宗之悟入”，黄庭坚之“悟人在韵”。

注意：范温所谓“有余之韵”不限于诗学、美学领域，而可以普遍用于整个社会领域。

知识点三 对范温论“韵”的评价

范温关于韵的论述，体现了对魏晋六朝以来“韵”的美学思想的继承和发展，他深入地探讨了韵的审美内涵及其艺术特征，使之成为一种富有哲理性的美学范畴和艺术理论，对后世的诗论特别是严羽的“兴趣”说、王士禛的“神韵”说产生了重大影响。

第二十五部分 夏均父集序

知识点一 《夏均父集序》

《夏均父集序》是北宋末、南宋初诗人吕本中为其友夏均父的诗文集写的一篇序言。

吕本中诗学黄庭坚、陈师道，首倡“江西诗派”之说，吕本中的诗论主要见于《紫微诗话》、《童蒙诗训》等。二者分别收入中华书局本《历代诗话》和《宋诗话辑佚》。

《夏均父集序》见于南宋刘克庄《江西诗派》引文，载四部丛刊影旧钞本《后村先生大全集》。中华书局出版的《历代诗话续编》本将本文辑入刘克庄《江西诗派小序》。

知识点二 《夏均父集序》体现的吕本中诗论主张

吕本中在这篇序言中提出的一个中心观点就是“活法”说。作诗有法又不要拘泥于法度，是宋人普遍的认识。吕本中对“活法”的解释是遵守法度而又超越法度，富于变化又不离本宗。关键是要活用诗法，而不要死执诗法。

吕本中还指出，他这里所论诗法皆“有意于文者之法，而非无意于文者之法”，并推重“无意于文之文”。

知识点二 对吕本中诗论主张的评价

吕本中谈诗法，虽基于江西诗派立论，但他提倡“活法”及“悟人”之说，揭示了诗歌创作方法灵活多变需要直觉体悟的特征，对严羽“参活句”、“妙悟”之说及后世的诗歌创作产生了一定影响

第十二六部分 顾庵诗稿序

《顾庵诗稿序》是杨万里为诗人刘应时的诗集《顾安诗稿》写的一篇序言。本文节录的是体现其基本理论观点的部分。

知识点一 杨万里的诗论主张

(一) 杨万里论诗，提倡“味”。

杨万里指出诗歌可以“去词去意”，认为词和意都不是诗歌的根本所在，其根本在“味”。他以糖与茶为喻，指出人们之所以嗜茶而不嗜糖，是因为糖味先甘而后酸，茶之味先苦而后甘。诗味如同茶味，于苦中有甘。杨氏所谓诗味，是指《诗经》及晚唐诗歌中通过委婉含蓄的艺术表达而产生的丰富深远意味。重“味”之旨，也体现于杨万里其他文章中。

(二) 杨万里提倡的“味”或“风味”，有“味外之味”的意思

杨万里强调“味外之味”，虽是谈读书，实与其论诗宗旨相一致。同时也可看出，他以茶味喻诗味，概采取《国风》“荼苦”中有“甘”之意。

知识点二 对杨万里“风味”的评价

杨万里的“风味”说既是对古代以“味”论诗传统的继承，又有所发展开拓。他通过巧妙的比喻，形象具体

地阐明了诗歌的内在蕴含，以审美趣味作为评诗的重要标准。对后世的诗歌创作和批评理论产生了积极的影响。

第二十七部分 沧浪诗话·诗辨

知识点一 沧浪诗话

《沧浪诗话》是南宋严羽撰写的一部诗学著作，它是历代诗话中最富有理论性和系统性的诗话之一。全书分为《诗辨》、《诗体》、《诗法》、《诗评》、《考证》五章，末附《答出继叔临安吴景仙书》一篇。

《诗辨》是全书中理论性最强的部分，提出论诗的基本宗旨，论述了诗歌的审美特征和艺术思维特征等问题，倡“别材”和“别趣”、“妙悟”、“兴趣”之说。

《诗体》论述历代诗歌的体制问题；

《诗法》谈论诗歌创作的技巧方法；

《诗评》评述历代作家作品；

《考证》对诗歌的版本、真伪问题进行考辨、评析。

知识点二 严羽的诗论主张

（一）诗歌是用以抒写情性的，诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也

严羽在《沧浪诗话》中，批评了“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”的苏黄诗风，针对以议论说理为诗而造成的宋诗概念化倾向，指出“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也”。他强调诗歌在题材和旨趣上都有特殊性。认为诗歌的基本特征是“不涉理路，不落言筌”、“吟咏情性”，也就是说，诗歌是用以抒写情性的，在思维方式上要用艺术思维而不能用纯抽象的理性思维，在语言上要天工自然而不要有刻意雕琢的痕迹。他推崇盛唐诗人“惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求”，主张作诗完全以情感的自然兴发为旨趣，达到情思、理致、语词浑融无迹，即《诗评》中所说的“词、理、意兴无迹可求”。这样的诗歌语词含蓄、意象玲珑、意味隽永，“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷”。

（二）“以禅喻诗”，重参主悟

严羽提出“妙悟”和“熟参”之说。

所谓“悟”是指一种直觉跃迁式的思维方式，而“妙悟”或“透彻之悟”是指对诗歌创作规律的顿时领悟达到豁然贯通的程度。严羽以“悟”评论历代诗人，认为汉、魏诗人自然入妙，不用悟入，谢灵运至盛唐诗人达到了“透彻之悟”即“妙悟”的程度，其他诗人皆属“一知半解之悟”。

达到“悟”的途径是“参”，而要达到“妙悟”则须“熟参”。所谓“熟参”就是熟读历代诗作，反复讽咏、揣摩、体会，以提高识别和鉴赏能力。因此，“熟参”与“妙悟”是两个紧密联系的阶段。

（三）指出“夫学诗者，以识为主”，“作诗正须辨尽诸家体制，然后不为旁门所惑”

所谓“识”即是对诗歌的识别辨析。学诗者只有具备识辨能力，才能明确师法对象。严羽把盛唐诗歌看做创作的范本，提出“以盛唐为法”

知识点三 对严羽诗论的评价

严羽在论诗中大量引用禅语，其说禅谈佛颇有错谬疏漏之处，因而受到后人的指责。但他以禅理比喻诗理，较为深刻地揭示了诗歌创作的艺术规律，为学诗、作诗者开辟了新的认识途径，同时在诗歌创作理论上也开发了更为广阔的领域。从而对后世诗歌理论尤其是明清时代的诗论发展产生了巨大影响

第二十八部分 诗集自序

知识点一 《诗集自序》

《诗集自序》这是李梦阳晚年为自己的诗集所写的序。文中，他通过转述王叔武的观点，提出了“真诗乃在民间”的重要论断。

文中慨叹长期以来对民间诗歌“弃而不采”，提醒人们要像“礼失而求之野”那样，到民间去寻找真诗。

知识点二 李梦阳“真诗在民间”提出的背景

有明一代，一方面是正统的文人文学已失去了原有的生命力，处于进退维谷的境地；另一方面是民间文学进入了空前的繁荣兴盛时期，其真挚的内容和清新的形式，都引起文人的瞩目。

李梦阳早年为了矫正时文的浮泛，曾大力提倡拟古，从而沦为“古人影子”。直到晚年，他才发现文学的希望并不在已死的古人，而在现实社会的下层百姓之中。

李梦阳晚年对民间真诗的推重，直接影响了李贽、公安三袁和冯梦龙等人。他们给民间文学以很大的关注，并在创作时从中汲取养料，从而给消沉的文坛注入了生机。

第二十九部分 与郭价夫学士论诗书

知识点一 李梦阳与前七子

明弘治、正德间，为了矫正明初以来即盛行于文坛的“台阁体”的空阔与浮泛，李梦阳等人揭起了复古的旗帜，倡言“文必秦汉，诗必盛唐”，这就是历史上有名的“前七子”。

知识点二 王廷相的《与郭价夫学士论诗书》关于学古问题的论述

王廷相的《与郭价夫学士论诗书》所谈的中心问题就是学古。

（一）学什么

王廷相指出，应该学习《诗经》和《楚辞》的“意象透莹”、“意在辞表”、“不露本情”，亦即通过意象营造出一种含蓄深厚的艺术境界，从而委婉地表达诗人的情感。

从这一美学标准出发，他对中唐时所出现的质实、叙事、和铺张的诗风，给予了否定，斥之为不可效仿的“变体”和“旁轨”。

（二）如何学

在关于如何学习古人的问题上，通过精密的思辨，在坚实的理论根基上，提出自己的主张，表现出一个哲学家的素养。他提出，学诗有两个方面：一是关于运意、定格、结篇、炼句这些写作技巧的具体训练，此所谓以法而入；二是作家对自己才能（才）、气质（气）、思想水平（道）等主观资质的长期涵养。前者要依靠有意的学习，这个学习过程受意志力的支配，故称之为“务”；而后者却只有通过无意的习染，这个过程是超意志力的，人们只能慢慢涵养，伺其自至，故称之为“会”。王廷相认为：二者之中的“会”，亦即主观资质的涵养才是最关键的。

第三十部分 童心说

知识点一 童心说提出的背景

明代中叶以后，随着中国城市资本主义萌芽的出现，社会上掀起一股新兴市民的个性解放思潮，李贽是这一思潮中的一员勇将。他大力提倡恢复人类的自然情感和真实人格，对污染人们灵魂的假道学进行了尖锐的批判。这篇《童心说》，是李贽的进步思想在文学理论上的突出体现。

知识点二 童心说

李贽认为人生之初都具有一颗“绝假纯真”的“童心”，一般人随着年龄的增长，受“闻见”和“道理”的污染，童心被蒙蔽，于是变成虚伪的“假人”；人格既假，写出文学作品，自然也是言不由衷的“假文”。他认为：天下的至文，都出自那些“护此童心而使之勿失”，即抵制“闻见道理”而不被其污染的作者之手。

李贽所谓“童心”，是与封建礼教相对立的人类的自然情感，而所谓蒙蔽童心的闻见道理，指的是扼杀人类个性的封建名教。因此，《童心说》的核心思想，是主张文学从封建的桎梏下解放出来，成为自由抒发人们真情实感的工具。这个要求，闪烁着耀眼的人文主义的光辉，在中国思想史、文论史上具有划时代的意义。

从“童心说”出发，李贽还批判了明代文坛上的复古之风，他指出：只要是发自童心的就都是好作品，“诗何必古《选》，文何必先秦。”他一反封建文人的正统观念，对近古时期在市民阶层中逐渐发展起来的小说、戏曲进行了高度评价，而对历来被正统文人奉为法典的六经、《论语》、《孟子》却进行了尖锐的批评。

所有这些，都反映了李贽作为一个反封建的先驱者的超人胆识。李贽是晚明浪漫主义文学思潮的旗手，同代的公安派，主张文学要真实地抒发内心所感，“独抒性灵，不拘格套”，“信心而出，信口而谈”对拟古主义发起猛烈的攻击，就是受到了李贽的影响。

第三十一部分 雪涛阁集序

知识点一 《雪涛阁集序》中的辩证思想

“袁宏道指出，文学的发展是一个不断变革与进化的过程。而这种过程，是它自身的矛盾运动规律所决定的。每一种新的文学法则，都是在批判旧的法则中产生的。但新的法则并不总是新，它在矫正了时弊、发挥了进步作用之后，总难免要矫枉过正，暴露出新的弊病，从而走向反面，成为文学发展的阻力，于是乎便会有更新的法则来矫正它，此所谓“因于蔽而成于过”。袁宏道的这一见解，约略地看到了事物发展中矛盾转化的某些规律，比起以前的人只从社会外部的影响来解释文学发展的原因要深刻得多。它闪耀着辩证思想的光辉。

正是在这种辩证思想的指导下，对作为他攻击之论靶的复古派，他就并不只是作简单粗暴的否定，而是首先指出它出现的必然性与合理性。因为复古也是在矫正时弊中产生的，只不过它一经沦为僵化的套式，则“至以剿袭为复古，句比字拟，务为牵合”，因而也就不能不成为重新被矫正的对象了。

值得注意的是，袁宏道在这篇序文里，还敏锐地发现公安派本身在“矫今代蹈袭之风”中所暴露出来的新的问题，那就是江进之诗文中的“近平近俚近俳”之处。

第三十二部分 诗论

知识点一 竟陵派与“清物说”

明末，为了矫正公安末流的浅陋鄙俚，以钟惺、谭元春为代表的“竟陵派”又力倡深幽孤峭的诗风，认为“真诗”只能表现“孤怀、孤诣”、“幽情单绪”，它应是远隔尘世的，“到极无烟火处”的东西。这种诗学准的，

如用钟惺的话来讲，即是：“诗，清物也”，它使文学创作彻底走进了脱离生活的死胡同。

知识点二 《诗论》的“活物说”

钟惺的《诗论》中，集中地阐述了“诗为活物”的见解。

文中首先指出，自古以来人们对《诗经》有多种多样的理解，提出《诗经》并非是游离于读者欣赏活动之外的封闭的、僵固的、一成不变的东西，而是一个具有开放性特征的活的生命体。它的生命，即表现在允许后人对它的不同理解之中。它的意蕴，可随着欣赏者不同的主客观条件而发生变化，随着时代的发展而不断生长，此所谓“趣以境生，情由日徙”。基于此，他批评那些粘着于诗的固定解说的读者为“刻舟而守株”。

钟惺并非认为《诗经》本身是完全没有意蕴和指向、因而可由读者随意去填充的空壳，他认为，诗句的最基本的意义还是有的，故他同意对《诗》的含义作一些基本注释，“分其章句，明其训诂”。但是他强调必须给读者的创造性的理解和想象留出余地，以便使“有进于此者，神而明之，引而申之”。

知识点三 对《诗论》思想的评价

《诗论》的“活物说”，强调了欣赏者在文学审美活动中的主体性和能动性，这在我国文学批评史上是具有重要地位的。

过去人们论赏诗，多承孟子的“以意逆志”之说，只强调作者的本意在文学活动中的本质性，将欣赏只看作是“求古人之心于千古之上”，忽视了文学接受中读者的主动性。当然，对这一点，前人并非完全没有发现，但多是偶然谈及，比较零碎支离，不像钟惺谈得这样集中。

应该指出的是，尽管“活物说”是很有价值的理论，但当钟惺、谭元春将它运用到具体的诗歌赏评实践中时，也曾出现过不小的偏颇。如他们在所编选的《诗归》中评说古人的作品，每弃诗人的本旨于不顾，而随意地加以纯粹个人化、主观化的理解，甚至指鹿为马，看朱成碧，从而招致后人的批评，这显然是因为他们在实践中把欣赏者的主动性绝对化了。

第三十三部分 季沧苇诗序

知识点一 钱谦益简介

钱谦益在明清之际是诗界的权威人物，享有“文坛宗师”之誉。他曾详细考察了整个明代诗文的发展脉络，并对其中所发生的各种文学思潮进行了系统的总结。他对各派的评价大多比较客观，既能褒扬其历史贡献和长处，也能痛切地排击其流弊，比如他对前、后“七子”和公安派的评价都是如此。不过总的看来，他还是对李贽、汤显祖和公安派情有独钟，在诗论上也继承了他们的观点，那就是力主“真情”。

知识点二 钱谦益的诗论主张

（一）钱谦益于诗歌创作特别强调“有本”

钱谦益所谓“本”即“真情”，他认为，有真情始有真诗，所有这些观点，都是与李贽、公安派一脉相承的。

（二）极力申明的也还是“真情为本”的观点

钱谦益把作为诗歌本源的真情分为“好色”与“怨谤”两类：

所谓“好色”首标“士相媚，女相悦”的男女情爱，并且提出“有真好色，有真怨谤，而天下始有真诗”。这种对“人欲”郑重推崇，闪烁着李贽等人所揭示的人性解放精神，在深受理学钳制的封建社会后期是具有突出的进步意义的。

另外，钱氏又将“好色”与“怨谤”的内涵加以扩大：“士相媚，女相悦，以至于风月婵娟，花鸟繁会，皆好色也；春女哀，秋士悲，以至于《白驹》刺作，《角弓》怒张，皆怨谤也”。这样一来，所谓的“好色”与“怨谤”，翻译成现在的话，其实也就是“爱”与“恨”，它同时还包含着人们的自然情感和社会情感，物质欲望和审美需求，也同时概括了人与人和人与自然的联系。

第三十四部分 读第五才子书法

明清之际，随着我国小说创作进入了鼎盛期，也出现了专门的小说评论。金圣叹便是那时最具有代表性的小说评论家。在这篇《读第五才子书法》中，金圣叹集中地表达了他对于小说的理论思考。

知识点一 金圣叹《读第五才子书法》的主要观点

(一) 金圣叹将《水浒》与《史记》加以对比，提出“《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事”的主张。

“以文运事”，是“先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来”；而所谓“因文生事”，则“是顺着笔性去，削高补低都由我”。

他指出，小说有时也须事实作为基础，但事实只不过是作家寻找的“题目”，其目的是以此为起点，经过“结撰”，写出“自家许多锦心绣口”。具体到《水浒传》来说，虽然“三十六人是实有，而七十回的许多事迹，须知都是作书人凭空造谎出来”。

这里，金圣叹所谓“生事”，所谓“结撰”，所谓“凭空造谎”，都是指小说家的艺术虚构，这是小说区别于历史记载的最重要的特征。

金圣叹认为，从作家的主动性和创造性上来说，“《水浒》有许多胜似《史记》处”，这对于我国过去以经史为正统的文学观念，是一个大胆的冲击，它反映了小说艺术精神的真正自觉。

(二) 金圣叹指出，《水浒》一书最重要的艺术成就，就是生动地塑造了各色具有鲜明性格的人物形象

金圣叹认为塑造人物性格在小说创作中居于中心地位。与此相应，他在具体评点《水浒传》时，也一直将目光集中于作家对人物典型性格的刻画。这反映了他对小说创作艺术规律的深刻把握。

(三) 金圣叹在《读第五才子书法》中，又十分详尽地总结了小说的各种写作技巧。他以敏锐的艺术感觉，细致地捕捉了作家行文叙事的良苦用心和经营手法。他对这些手法的分析，闪烁着许多辩证思想的光辉。所有这些，不论对后来的小说创作还是小说赏评，都有着重要的指导作用。

第三十五部分 读第六才子书西厢记法

《读第六才子书西厢记法》是金圣叹评点《西厢记》中的最重要篇章，它集中地表达了金圣叹对《西厢记》这部戏剧的卓越见解，在我国戏剧批评史上具有重要意义。

知识点一 金圣叹对《西厢记》的独特见解

封建时代的正统文人和道学家，一向视西厢为“诲淫”之作。金圣叹凭着他对艺术的深刻见解，不但认为《西厢记》“断断不是淫书”，而且大胆地推崇《西厢记》的作者是“天地现身”，《西厢记》是“天地妙文”。他指出：男女情爱是“天地间应有之事”，《西厢》表现了这种情感是非常合理的。

从金圣叹对《西厢记》人物的具体评论中，也可以看出他在感情上是与主人公融合无间的，他批评老夫人的赖婚，高度赞扬青年人追求爱情的勇气，大胆地举起了捍卫文学爱情主题的旗帜。他指出像《西厢记》这样描写爱情的作品，所表现的实际上是人类共有的情感，用他的话说，是“作者向天下人心里偷取出来”，它表达了广大读者共同的内心要求，“视其一字一句，都是我心里恰正欲如此写，《西厢记》便如此写”，故它撰成之后，即成为“天下万世人心里公共之宝”，因而也就具有不朽的价值。

知识点二 金圣叹《读第六才子书西厢记法》的主要观点

金圣叹在本文中也十分注意《西厢记》对人物形象的塑造。他分析了剧中主要人物与次要角色的区别，主要人物之间的关系，以及人物关系对性格刻画和典型塑造所起的作用。他认为，莺莺是《西厢记》中最主要的人物形象，剧中的其他人物对于莺莺，都像是一篇文章的“文字”对于“题目”一样，起着诠释和烘托作用。这些论述，是深得戏曲这种舞台艺术由于时空的限制，剧中的人物和情节必须高度集中的结构特点的。

金圣叹对《西厢记》的艺术造诣进行了中肯的分析和由衷的赞美，他特别推重作家的不犯本位创作方法：“不复写出目所注处，使人自于文外瞥然亲见”。他用狮子滚球来比喻作家将自己的倾向和意旨隐藏在形象描写之中。

此外金圣叹还详尽地描述了作家对于艺术灵感的敏锐捕捉：“文章最妙是此一刻被灵眼觑见，便于此一刻放灵手捉住。盖于略前一刻亦不见，略后一刻便亦不见”；“此譬如掷骰相似，略早略迟，略轻略重，略东略西，便不是此六色也”，表现了金圣叹对艺术思维规律的深人体会与洞察。

金圣叹在本文中借用禅家的“无”，深刻地阐述了至文源于性情、表现性情的观点。他说《西厢记》作为文学作品，虽然是由字、句、章构成的，但从本质上来说“一部《西厢记》真乃并无一字”“《西厢记》是一‘无’字”。这个“无”，是一部洋洋洒洒的《西厢记》文字之发源，也是全部《西厢记》的总归宿。拆穿来看，金圣叹从佛学中借来的“无”，实指蓄于作家心中的无任何物质规定性的性情与灵气而言。这种性情与灵气，正是文字之所从出，也是文字最终要表现的东西。“无”要靠“有”来传达，但“有”并不等于“无”，作家必须从胸中的“无”即性情出发，以文字来表现性情，才能写出绝世妙文。显然，金圣叹此论，与晚明以来李贽、汤显祖所标举的主情说是一脉相承的，不过金圣叹阐述得更带思辨性

第三十六部分 闲情偶寄·词曲部

知识点一 我国古代戏曲理论的发展

与西方相比，我国的戏剧发展较晚，11世纪以后的宋代杂剧和金代院本，才初具规模。但宋金以后，戏剧很快就趋于成熟，于是出现元杂剧的高峰。有明一代，戏剧不但更加发展，而且人们开始对戏剧进行理论思考，像朱权的《太和正音谱》、徐渭的《南词叙录》、王骥德的《曲律》、吕天成的《曲品》等等，都从不同的角度对戏曲进行了探讨。明清之际，系统地总结我国古典戏曲理论的条件已经成熟，而这个总结的任务是由李渔来担任的。

知识点二 李渔对我国戏曲理论的贡献（李渔的戏曲理论）

李渔的戏剧论，在我国的戏剧史上有划时代的意义。前人论戏曲，有一个共同的缺点，那就是重视“曲”而忽视“戏”。古云：“词者诗之余”，“曲者词之余”，这就是说，旧时文人只把戏曲看成是诗词一类的东西，供人在案头上欣赏的。故明以前对剧本的批评，大多只把眼睛盯在其中的唱词亦即“曲”的填写上。而李渔在这方面比前人进了一大步，他真正认识到戏剧与文学的不同特点，重视戏剧的演出实际和舞台效果。戏剧艺术固然离不开文学，但又不等于文学。剧本的完成，并不意味着整个戏剧艺术的终结，相反的，它只是戏剧艺术的开端。它要通过演员、道具等舞台艺术的再创造，化为一系列的直观形象，在观众面前表演出来，故李渔云：“填词之设，专为登场”。好的剧本，必须使人在场上“观听咸宜”。

（一）主头脑

李渔在论述写戏方法时，李渔把剧本的结构放在第一位。所谓结构，就是对戏剧情节的设置。李渔看到，演戏时有时空的限制，所以必须使所表现的戏剧内容和矛盾冲突集中起来，于是他提出了“立主脑”的主张，即让主要人物的行动成为贯穿全剧情节的主线，让情节的发展集中趋向戏剧高潮。这样的剧本，演起来才能紧凑、严密，抓住人心。

（二）主张通俗浅显

李渔着眼于戏剧的舞台性，李渔于剧本的唱曲，又大力主张通俗浅显，他说：“传奇不比文章，文章作与读书人看，故不怪其深；戏文作与读书人与不读书人看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。”因此他主张曲文必须面向广大观众，“话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。”

（三）论述了戏剧创作的虚构与真实的关系问题

戏剧与小说皆属于叙事艺术，它们是从过去的史籍中生发出来的。而前人囿于传统的史的纪实观念，所以常常不敢承认作家在小说、戏剧创作中虚构的合理性。而李渔则公开谈论戏剧为虚构：“传奇无实，大半皆寓言耳”。他批驳那些机械地用生活事实来要求戏剧的人：“凡阅传奇而必考其事从何来，人居何地者，皆说梦之痴人”。

更值得注意的是，李渔所强调的虚构，并非随意编造，而是在生活事实的基础上加以集中和概括：“欲劝人

为孝，则举一孝子出名，但有一行可记，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之，亦犹纣之不善，不若是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉。”这实际上已经接触到了艺术形象塑造的典型化问题，在前人的论述中是很有深度的。

第三十七部分 姜斋诗话

知识点一 《姜斋诗话》

《姜斋诗话》是清代学者王夫之撰述的一部诗学著作。全书分三卷：第一卷《诗译》主要解说《诗经》；第二卷《夕堂永日绪论》评论历代诗人；第三卷《南窗漫笔》记述师友遗诗。

三部分内容分别写成于不同时期。《诗译》写作年代不详，《南窗漫笔》和《夕堂永日绪论》分别完成于戊辰(1688)和庚午(1690)年间。

《姜斋诗话》书名最早见于清人邓显鹤所刻《船山遗书》前的《船山著作目录》，其文载于《船山遗书》。后来清王启原辑《谈艺珠丛》和丁福保辑《清诗话》均收入前二卷。今本有人民文学出版社出版的《姜斋诗话》、《姜斋诗话笺注》。

知识点二 王夫之的诗论主张

(一) 追求情景交融的境界

王夫之强调情与景相互生发，提出“情生景，景生情”。“情生景”指诗人因情而融景，“景生情”即触景而起情。

他认为诗歌创作有“神于诗者”与“巧者”两个层次。“神于诗者，妙合无垠”，诗中情、景高度融合，无法分辨哪是情、哪是景。“巧者则有情中景、景中情”，或偏重于抒情或偏重于写景。所谓“景中情”，是指在所描绘的景物中包含着情感，即是说景物必须为作者的情感所浸润，成为情感化的景物，而不是单纯写景。所谓“情中景”，是指抒写情感时要活画出具体情境或情状，使之呈现为可感的形象，而不是单纯写情。他着重强调的是情感与景物的相互渗透，交汇融合。

(二) 提倡诗文“俱以意为主”

王夫之还提倡诗文“俱以意为主”，意犹统帅统领全篇，无论描写何种事物“寓意则灵”。而“无意之诗”便像乌合之众一样散漫无章。同时又论述了意与势的关系：“以意为主，势次之。”他指出“势者，意中之神理也”，可见势是寓于意之中的。他要求“以神理相取”，“神理凑合时，自然恰得”，即是说意与物之神理相契合便产生自然天成之作。

知识点三 对王夫之诗论主张的评价

王夫之的诗歌理论尤其是关于情景的理论，极其深刻地揭示了诗歌的构成因素情景之间的关系，不仅使唐代以来的意境理论内涵得到进一步充实，而且为近代王国维的意境说奠定了坚实的思想基础。

第三十八部分 原诗

叶燮的《原诗》是中国诗学史上的重要著作，它带有对宋明以来的诗学进行总结的性质，所阐述的理论亦具有很强的体系性。《原诗》的诗学体系的核心部分，是作者对诗歌之产生的主、客观条件的细致分析。

知识点一 叶燮《原诗》体现的文论主张

(一) 对诗歌之产生的主、客观条件的细致分析

叶燮把感召诗人的外部世界分为理、事、情三个层面，而把诗人的主观条件分为才、胆、识、力四种因素。

叶燮所谓“理”，指事物中所含的道理；

“事”，指事物的存在；

“情”，指事物的表现情态。

叶燮所谓“才”，指诗人的表现才能；

“胆”，指诗人的创新勇气；

“识”，指辨识能力；

“力”，指自成一家、立于文学之林的能力。

对于这些因素的内涵以及它们之间的关系，叶燮都进行了详尽的论述。他认为，诗歌的产生，是具有特定的“才、胆、识、力”的主体感受具有特定的“理、事、情”的客体的结果。

（二）对诗歌的形象思维特质进行了细密分析

叶燮以杜甫为例，指出诗人的诗句，作为形象思维的产物，是“幽渺以为理，想象以为事，恍恍以为情”的，故不可机械地用客观的理、事、情去衡量，也不可以用抽象的语言去描述；但作为一种艺术情境，它可被欣赏者生动地感受：“设身而处当时之境会，觉此五字之情景，恍如天造地设，呈于象、感于目、会于心。意中之言，而口不能言；口能言之，而意又不可解，划然示我于默会象相之表”。

（三）思考和阐述方法上

《原诗》在思考和阐述方法上也很值得注意，作者突破了前人谈诗时所常有的片断而零散的形式，高屋建瓴地对诗学原理进行整体的理论思考和体系建构，其阐述之细密、辩说之宏肆、发挥之详尽，在前代的文论中都是不可多得的。

第三十九部分 复鲁絜非书

知识点一 《复鲁絜非书》体现出的姚鼐的文论主张

姚鼐首先指出：“天地之道，阴阳刚柔而已”，而文作为“天地之精英”，必然也体现着阴阳刚柔。基此，他把诸子以来的文章分为“得阳与刚之美者”和“得阴与柔之美者”两类，并用许多生动的比喻，详尽地描述了这两种风格的不同特点。现在看来，姚鼐有关阴柔与阳刚的分类，其理论意义远远超出单纯文章学的范畴，而达到了美学的高度。

其次，姚鼐在以刚柔二端来统摄美的同时，又充分注意到美的多样性。他说：“阴阳刚柔，其本二端。造物者糅而为气，有多寡进绌，则品次亿万，以至于不可穷。”指出阴阳刚柔的相糅相济，又可造出无穷无尽的品格。另外，姚鼐虽主张美不出刚、柔二端，但他认为刚、柔二者总要在不同程度上相济，才能不失为美，如“偏胜之极，一有一绝无”，则势必造成过度。故他主张作家能审己之才，“能取异己之长而时济之”。

第四十部分 人间词话

《人间词话》是近代学者王国维论词的著作，大约写成于1908年秋。生前曾自选定六十四则，分三期发表在1908年《国粹学报》上。王氏去世后，有人将其手稿中删去、未刊的部分，以及从其他著作中辑录的论词语录，合为一书出版《人间词话》论述的文学问题极为广泛，涉及诗的本体论、创作论、鉴赏论、发展论以及历代诗词的评论，形成了独特的诗学体系。但其文学理论的核心是“境界”说。

知识点一 王国维的词论主张

（一）境界说

王国维在《人间词话》中，反复提倡“境界”。其论词，概以“境界”为圭臬。开头便标其宗旨说：“词以境界为上，有境界自成高格，自有名句”，又谓：“有境界，本也；气质、神韵，末也。有境界而二者随之矣。”

王国维沿着以情景为原质的思路发展下去，特别强调情景描绘的真实性和二者的相互交融。他提出：“能写

真景物、真感情者谓之有境界，否则谓之无境界。”是否具有真情实感，是衡量有无境界的主要依据。同时指出“意与境浑”是境界的最高体现。此外，他还认为写情状物的“直观”，具有“言外之味，弦外之响”等都是有意境的作品的特征。

知识点二 “有我之境”和“无我之境”

王国维把意境分为“有我之境”和“无我之境”两种不同类型。所谓有我之境，是指作品以表现感情为主，其中景物皆浸染着强烈的主观情感色彩，属于壮美的境界。所谓无我之境，是指作品以描写景物为主，作者只是进行客观地描绘而没有明显的情感成分，属于优美的境界。王国维把境界分别归类于“宏壮”与“优美”两种美的形态，深受西方叔本华美学思想的影响。强调优美之境“于静中得之”，体现了主体与客体的和谐一致；而壮美之境乃是诗人于“由动之静时得之”，体现出主体与客体由对立到和谐的转化。

《人间词话》中涉及了意境创造的问题。王国维指出有造境和写境两种情况。造境侧重于表现理想，以虚构为主；写境则侧重于模写自然，以写实为主。二者虽有理想与写实的区别，但其间又没有绝对的分界。显然，他是用西方理想主义和写实主义这两种创作原则来解释意境创构的。

知识点三 “隔”与“不隔”

王国维还论述了“隔”与“不隔”的问题。所谓“隔”是指写情状物抽象模糊，给人以“雾里看花，终隔一层”的感觉。

而“不隔”是指作品的形象直观鲜明，话语“语语如在目前”，写情淋漓尽致、真挚感人，写景栩栩如生、豁人耳目。看来，“不隔”也是有境界的具体表现。

知识点四 对王国维文论的评价

王国维融会中西诗学美学思想，通过对“意境”进行重新阐释，使这一古老的诗歌理论范畴获得了新的营养，具有了更为丰富的思想内涵，增强了其理论价值，从而对我国文艺学建设作出了重大贡献，并为古代文论进行现代转换提供了值得借鉴的范式。